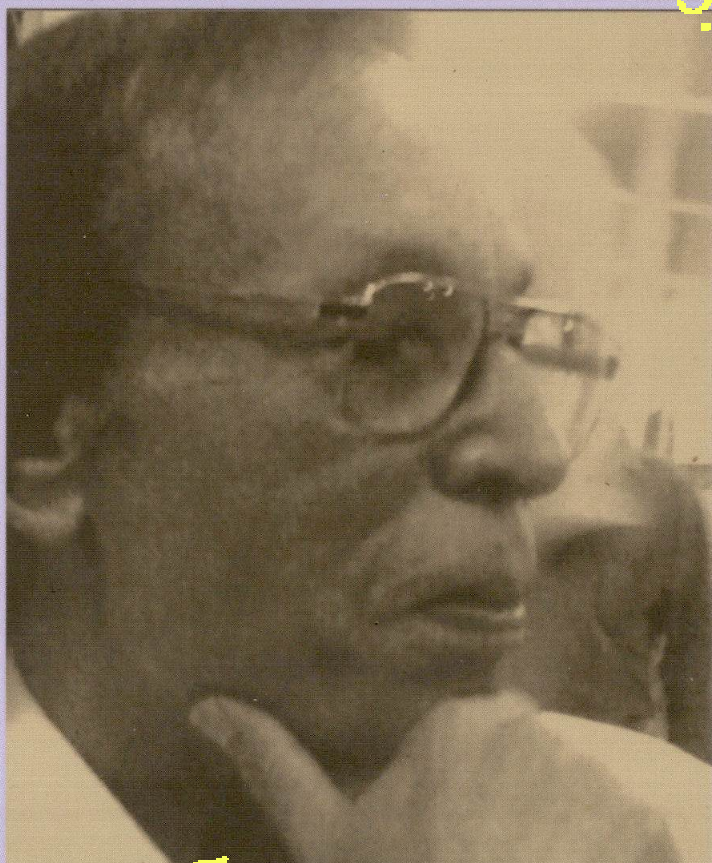
الشخصية الروائية

عند خليفة حسين مصطفى



حسن الأشلم

مجلس الثقافة العام

الشخصية الروائية

عند خليفة حسين مصطفى

الشخصية الروائية

عند خليفة حسين مصطفى

حسن أحمد علي الأشلم

الناشر

مجلس الثقافة العام

اسم الكتاب: الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى

اسم المؤلف: حسن أحمد علي الأشلم

سنة النشر: 2006 م

رقم الإيداع: 7236 / 2006 م

الترقيم الدولي: 1 - 150 - 38 - 9959

تصميم الغلاف: علي العباني

التنفيذ الفني: عاطف الأطرش - نجلاء المنقوش

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005 @Yahoo.ca

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

تنفيذ الطباعة

القاهرة ت 0020123140315

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ
أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةً مِّن لِّسَانِي ٢٧
يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨ ﴾

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلعَظِيمُ

إهـــداء

إِلَى الذِينَ تحَـمَّلُوا مَعِي جُزءاً مِنَ المُعَانَاة:

- وَالدِيَّ العَزِيزَين ..
- زَوجَتِي الكَرِيمَة..
- قَمَر الحيَاةِ وشَمسِهَا :

(مُحَمَّد، وَصَفَاء، ومروة)

مُقَدِّمَة

الحمد لله ربِّ العالمين حمد الشاكرين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد الصادق الأمين، وعلى آله ومن اتّبعه بإحسانٍ ووالاه إلى يوم الدين.

أما بعد

فقد شهدت الرواية الليبية تطوراً ملحوظاً جعلها تفرض نفسها بين أجناس الكتابة داخل المشهد الأدبي الليبي، لكن ذلك لا ينفي وجود تذبذب في هذه المسيرة الروائية؛ ولعل أبرز ملامحه النفس القصير لمعظم الروائيين الليبيين، الذين يتوقفون عند كتابة نص أو نصين، الأمر الذي يشير إلى قصور يمكن إرجاعه إلى أسبابٍ منها: ضعف حركة النشر، وتأخر الاعترافين الثقافي والأكاديمي بالرواية جنساً منسجماً مع الأجناس الأدبية الأخرى، أما النقطة الأكثر أهمية فتتمثل في قصور النقد الأكاديمي الجادّ عن مواكبة هذا النمط من الإبداع وإثرائه، لكن المتأمل لحركتي النقد والإبداع- مؤخّراً- يلحظ ظهور مؤشرات تشي بازدهار هذا الفن؛ تجسَّدت في بروز بعض الأسماء الروائية التي بدأت تفرض نفسها على النطاقين الإقليمي والعالمي روائياً، وليس جديداً التذكير بتجربة كل من الروائيين: إبراهيم الكوني، وأحمد إبراهيم الفقيه في هذا المجال، أما على الصعيد النقدي فقد بدأت الدراسات الأكاديمية - في السنوات الأخيرة - تأخذ طريقها إلى التعريف بالرواية الليبية في الداخل والخارج، متجاوزة مرحلة النقد الصحفي الذي وقف عاجزاً عن مواكبة تطوُّرها؛ لاتصافه بالاستعجال من جهة، ولغياب الأداة النقدية المنهجية الواضحة لديه من جهة أخرى.

وبالانتقال إلى خصوصية هذه الدراسة فإنها تنشُد محايثة نظرية السرد بوجه عام، ومن ثم فهي تتغيَّا إثراء الدرس النقدي حول الرواية الليبية بوجه خاص، والأهم من ذلك محاولة كسر السائد عبر انتزاع اعتراف أكاديمي بالفن الروائي، وفي هذا السياق تشرَّفت الدراسة بأن تكون أول دراسة أكاديمية عن الرواية الليبية في جامعة السابع من أكتوبر، والأمل يحدو الباحث في كسر جمود الدرس النقدي من

جهة عزوفه عن مواكبة هذا الجنس الأدبي الذي عرَّف بالمشهد الأدبي الليبي في الخارج قبل أن ينتزع الاعتراف به في الداخل.

ولمقاربة الرواية الليبية - نقدياً- فإن من المهم تحديد فضائها النصي، وإطارها الزمني؛ ولتحقيق هذه الغاية وقع الاختيار على تجربة خليفة حسين مصطفى الروائية لكي تكون فضاءً نصياً تتحرك الدراسة تجاهه؛ فقد أخذت تجربته الروائية بفرض نفسها داخل المشهد الروائي الليبي؛ عبر توالي إصدارته الروائية من دون انقطاع؛ مما جعله معلماً في الحياة الأدبية الليبية؛ يفرض على المتصدي للرواية أن يقارب تجربته بالدراسة؛ لإثرائها ومن ثم الابتعاد عن السائد في الدرس النقدي المتمثل في دراسة الإبداع بعد رحيل مبدعِه؛ وقد أُقرَّ مبدأ لمقاربة فضاء خليفة حسين مصطفى الروائي وهو دراسة النصوص المطبوعة إلى حين الشروع في هذه الدراسة، وبقدر ما يتوفر فيها من شروط الإبداع الروائي، وهذا يعني الابتعاد عن دراسة النتاج المخطوط، أو المنشور في الصحف، أو النتاج المطبوع المشكوك في نسبته إلى الرواية، ومن ثم توقفت الدراسة بعد رواية ليالي نجمة؛ ليكون الإطار الزمني محصوراً ما بين بداية الثمانينيات و نهاية التسعينيات؛ محدداً في نصوص: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة، والجريمة، وليالي نجمة.

ولزيادة حصر الدراسة اتُّخِذَتْ الشخصية منظوراً لمقاربة الفضاء الروائي؛ وذلك لعدة مبررات أهمها: الخروج من أسر الأحكام العامة العائمة، وتحقيق أكبر قدر من الضبط المنهجي لمقاربة البِنَى النصية، إضافة إلى مبررات تتعلق بالشخصية في حد ذاتها، وذلك لكونها محلَّ اهتمام القارئ والكاتب على حد سواء؛ فهي محط رحال الرؤية، ومنبعها الرئيس، كما أنها نقطة تقاطع عناصر البنية: زمنياً، ومكانياً، و وصفياً، ولغوياً.. فهي بؤرة النص الروائي التي يصعب تصور بنيته من دونها، فتعالق الشخصية مع غيرها هو المولِّد للدلالات الأيديولوجية، والرابط للنص بسياقيه التاريخي والاجتماعي في مستويي الإنتاج والقراءة، ويضاف إلى ما سبق ندرة الدراسات حول الشخصية بصورة مستقلَّة عن العناصر الأخرى، أو عن الدرس الأيديولوجي المباشر.

دراسة الشخصية الروائية تتطلب اختيار الأداة النقدية، وتلك معضلة يصعب الخروج منها لأسباب تتعلق بفن الرواية عموماً، وبالمشهد النقدي العربي خصوصاً؛ فمرونة الرواية، وتأخر ظهورها جعلها ميداناً رحباً للنقد؛ حيث يجد الباحث - المبتدئ خصوصاً- نفسه داخل متاهة تتمظهر في زخم المناهج النقدية، التي يدَّعي كل منها الأفضلية في مقاربة هذا الفن والإحاطة به؛ فمن المنهج الاجتماعي، إلى النفسي، إلى البنيوي وما تفرَّع عنه من مناهج: كالتوليدية، والبنيوية الدلالية، والأسلوبية، و التفكيكية .. وبالانتقال إلى المشهد النقدي العربي يجد الباحث نفسه أمام معضلات أخرى، لعل أهمها: الخلط الهائل في توظيف هذه المناهج، وعدم تبلور نظرية نقدية عربية تراعي خصوصية النص في مرجعيتيه: اللغوية، والتاريخية، والتخبُّط على صعيد المصطلح الذي تنوع بتنوع المنابع المعرفية الغربية المستقى منها؛ إلى درجة الدخول في الضبابية، أو التمحُّل المتمثل في استعراض العضلات المصطلحية، والابتعاد عن مسايرة زخمه عند الآخر بإعادة استيعابه بما يتلاءم مع المشهد النقدي العربي.

وللخروج من هذا المأزق كان من المهم اختيار منهج يراعي خصوصية النص، ويبتعد عن خطرين: الأول- الربط المباشر للنصوص بسياقها النصي الاجتماعي، وإدخالها في مقارنات مع حقائق واقعية ملموسة، أو تحويل الشخصيات إلى حقل تجارب لعلمي: النفس، والاجتماع، أو إخضاع النص إلى النظريات الأيديولوجية الجاهزة، أما الخطر الآخر- فهو الدخول في دراسة شكلية جافَّة تغيِّب البُعد المضموني للنص، وتصبح مجرد بحث في الشكل الجمالي المحض، ما يوقع في مأزق التطبيق الحرفي للمناهج من دون طائل، وفي هذا السياق تمَّ ارتضاء البنيوية الشكلية - مبدئياً- لمقاربة النصوص منهجياً، لكن من خلال بعدها الدلالي، أو ما اصطلح على تسميته بالبنيوية الدلالية المراعية خصوصية النص من خلال بنيته الداخلية، والمفرزة وحداتها المفصلية الخاصة بها، والمفضِية إلى الوحدة الكلِّية للنص، والقادرة على فضِّ مغاليقه، ومن ثم الإشعاع بدلالاته الخاصة التي تدخل - فيما بعد - في علاقة جدلية مع الواقع الخارجي.

وللوصول إلى تحليل المتون الروائية وقفت الدراسة أمام كيفية مقاربتها، بين تحليل كل نص على حدة، وبين إيجاد مقاربة أخرى تجمع النصوص تحتها؛ وقد كان الحلُّ المنتقَى متجسِّداً في الاستفادة من حقل التناص لربط البنى النصية؛ بوضعها في حركة تفاعل ذاتي مع بعضها، من خلال وحدات مفصلية كبرى تكون الشخصية هي منظورها المفضي إلى تحديد معالمها؛ فيما اصطلح على تسميته بالتفاعل النصي الذاتي الذي من فوائده: إخضاع النصوص إلى معايير داخلية ذاتية، توضِّح تطور الأداة والرؤية، وتضمن الهروب من أسر الدراسات الأيديولوجية المباشرة القامعة للنص، كما أنها تسمح بانفتاح القراءة، وانفتاح النصوص على حد سواء؛ لعدم اعتمادها على التمحُّل في تقصي الثابت، والمطرد فحسب؛ بل تتجه إلى تتبع المتطور، ورصد الغائب عن هذه التجربة؛ لتخرج- هذه الدراسة- من نطاق الدرس المضموني المباشر، ومن أسر النقد الشكلي الجمالي المحض؛ وللوصول إلى هذه الغاية تمَّ اعتبار النص بنية فنية نصية مغلَقة لكنها في الوقت ذاته بنية دالَّة، وتلك الدلالة تمتح من داخل النص وليس من خارجه.

البنية النصية وحدة دالَّة في بعديها المضموني، والشكلي؛ فالمضمون لن يكون مجرد معلومات مرصوفة، أو أيديولوجيات قابلة للمحاكمة والدخول في اختبار الصدق والكذب؛ عبر أحكام قيمة تلوي عنق النص باتجاه الحقيقة الكامنة خارجه، إن هذه الدراسة تعتبر المضمون خاضعاً لمعيار الشكل فهو تشكيل أو إعادة صياغة للواقع؛ ومن ثم فإن محايثته تتحقق في اعتباره شكلاً مضمونياً دالاً، والأمر ذاته يسري على الشكل الذي لا يمكن اعتباره إطاراً جمالياً محضاً، حيث يخضع للمعادلة ذاتها حين يتم النظر إليه على أنه شكل مضموني لا يمكن فصله عن الرؤية العامة، ومن ثم يدخل الشكل مع المضمون في علاقة جدلية من خلال عنصر يوفِّق بينهما يتجسَّد في الشخصية الروائية التي تتقاطع مع كليهما، ويتمُّ التعرُّف على توظيف الكاتب لجدلية الشكل والمضمون في تدعيم الرؤية التي يطرحها في بناه النصية من خلال التفاعل النصي الذاتي، ولتحقيق الفائدة المرجوَّة تمَّ فصل الشكل عن المضمون لدواعٍ تتعلق بتأكيد تعالقهما جدلياً في تكوين الرؤية وتأطيرها أو نفيه؛ وبذلك

تنقسم الدراسة إلى جزء متعلق بالبناء المضموني للشخصية، وجزء آخر منصرف إلى بنائها الشكلي.

وانطلاقاً من خصوصية النص، ومن منهج الدراسة المعتمد على روح المنهج البنيوي تمَّ استنباط ثلاث وحدات مفصلية كبرى تكوِّن في مجملها البنية النصية؛ فتتبع التفاعل النصي الذاتي - مبدئياً- يبرز خضوع الشخصيات لثلاثة تصنيفات كبرى هي: التصنيف الاجتماعي، والتصنيف الاقتصادي السياسي، والتصنيف المعرفي، وهذه التصنيفات تدخل تحت مجهر الدراسة عبر وسائطها المتمثِّلة في الشخصيات المحمَّلة بخلفيات تنتمي إلى تلك التصنيفات، ما يسمح بتتبع تطور الرؤية والأداة في بُعدي: المضمون، والشكل.

أما عن هيكل الدراسة فيتكون من: مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، وتنقسم الفصول إلى مباحث، والمباحث تتركب من مطالب.

الفصل الأول يركِّز على مقاربة مصطلح الشخصية، ومنهج الدراسة، ولابد من الإشارة- هنا- إلى التوسُّع في هذا الفصل لأسباب منها: أن مفهوم الشخصية الروائية جزء لا يمكن فصله عن الدراسة، ومن ذلك - أيضاً- غزارة مفاهيم الشخصية وتعددها، وندرة الدراسات المنفصلة المؤطِّرة لها، أما على صعيد المنهج فإن زخم المناهج جعل من الضروري الوقوف عندها، ومناقشة معضلاتها، وانتقاء منهج منها، أو التوفيق فيما بينها، وذلك يتطلب الدفاع - بشدة- عن التوجه المنهجي المقترح في الدراسة، أما السبب الأهم فهو شعور الباحث بضرورة تطوير أدواته النقدية؛ بسبب غياب الاهتمام بالرواية ونقدها في الدرس الأكاديمي؛ مما يتطلَّب التوسُّع في مقاربة مفهوم الشخصية، والمنهج المحايث لها؛ لتحقيق نوع من الطمأنينة الذاتية عبر الوقوف على أرضية تأسيسية تُقنع بجدوى التحليل فيما بعد.

أما عن مسار الدراسة في هذا الفصل؛ فقد قسِّم إلى مبحثين الأول: يتعلق بمقاربة مصطلح الشخصية بعيداً عن مفاهيمه اللغوية، أو الاجتماعية، أو النفسية؛ بحيث يُقتصَر على بُعده الروائي في جانبيه: المضموني، والشكلي؛ ففي جانبه المضموني تتجه الدراسة إلى تتبعه في بعض المدارس الروائية وهي: الرومانسية،

والواقعية، والطبيعية، والنفسية، والواقعية الاشتراكية، والرواية الجديدة، أما الجانب الشكلي فيتعلق بمفهوم الشخصية في النقد الشكلي وتحديداً في النقد الأنجلوسكسوني، والنقد البنيوي الشكلي؛ ومن ثم الانتقال إلى محاولة وضع تأطير للمفهوم، وعرض لبعض المعضلات التي تعوقه في المشهد النقدي العربي، أما المبحث الثاني فيتجه إلى مقاربة المنهج في مطلبين: الأول- متعلق بتقديم الكاتب على مستوى ترجمته الذاتية، ومسيرته الكتابية، وإرساء حدود فضائه الروائي، ومن ثم تتبع الدراسات السابقة عن أدبه الروائي، أما المطلب الثاني: فيتوجه إلى مقاربة المنهج وفيه طرح لمعضلة المنهج بصفة عامة، والمنهج المقترح بصفة خاصة، ومن ثم ربطه بالدراسة، ويُختتم بمدخل عام يفضي إلى البناء المضموني للشخصية.

أما الفصلان الثاني، والثالث فقد خصِّصا للبناء المضموني للشخصية؛ بحيث اشتمل الفصل الثاني على تتبع الشخصية في بنائها المضموني الخاص محدداً في التصنيف الاجتماعي، من خلال قضية المرأة وفقاً لثنائية: العاكس والمعكوس؛ فاختص المبحث الأول بالشخصية العاكسة للمضامين في جانبيها الاجتماعي والرمزي، أما المبحث الثاني فيتجه إلى الشخصيات المعكوسة في ثنائية تجمع الشخصيات القاهرة، والمقهورة، أما الفصل الثالث فيهتم بالبناء المضموني العام؛ وفيه تتبع للشخصية في مبحثين: الأول- يهتم بالشخصيات المجسِّدة للصراع الأيديولوجي في جانبه المادي وهو ما أطلق عليه التصنيف الاقتصادي السياسي، ممثِّلاً في نموذج الشخصية المتطلِّعة المركَّبة من ثنائية ضدية هي: الانتهازي، والمناضل، ويتوجه المبحث الثاني إلى التصنيف المعرفي في ثنائية: رجل الدين، والمثقف، ومن خلال الصراع - في تصنيفاته الثلاثة السابقة- تتم محاولة ضبط إيقاع الرؤية من جوانب: الاطراد، والتجاوز، والتخلِّي في طرح المضامين.

أما الفصل الرابع فيكرَّس للبناء الشكلي للشخصية طبقاً لتصنيفاتها الثلاثة الكبرى في البناء المضموني؛ حيث يقع ربطها ببعض عناصر البنية الشكلية؛ ففي المبحث الأول يتم التعرض إلى البناء الشكلي الخاص؛ عبر التشكيل المباشر للشخصية، وهو ما اصطلح على تسميته برسم الشخصية، وفيه تتطرق الدراسة إلى

أسماء الشخصيات، ووصفها الخارجي، وربطهما بخلفياتها المضمونية، ومعرفة البعدين: التقني، والدلالي لهما. ويهتم المبحث الثاني بالبناء الشكلي العام، وهو ما اصطلح على تسميته بتأطير الشخصية، وفيه يُتوجَّه إلى البعدين التقني والدلالي لكلٍّ من: الفضاء المكاني، والإطار الزماني، وربطهما- دلالياً- ببناء الشخصية المضموني.

وبغية الوصول إلى قراءة منفتحة للشخصية ولتأطير الرؤية يختتم كل فصل أو مبحث، وأحياناً المطالب بحوصلة لإيقاع التفاعل النصي الذاتي، في محاولة للخروج ببعض النتائج عن تطور الرؤية والأداة في البنى النصية.

ومن المهم التأكيد على أن هذه الدراسة قد استفادت من مراجع فنية ومعرفية متعددة؛ وفي هذا السياق تبرز الدراسات السابقة عن أدب خليفة حسين مصطفى الروائي، والمراجع الفنية الخاصة بالرواية، وكذلك الكتب المعرفية المتنوعة، وفي هذا السياق وجب التنويه على مسار التعامل مع المراجع الفنية والمعرفية؛ حيث التزمت الدراسة عدم إخضاع البنى النصية لهذه المراجع؛ فلا سلطة تعلو على سلطة النص؛ ومن ثم كانت الأولوية متجهة إلى الاهتمام بتفاعل النصوص مع بعضها؛ بوصفه معياراً يضمن عدم انفلات المنهجية، ويوفِّر قدراً من الطمأنينة للنتائج التي تتم مقاربتها، أما المراجع فقد ركزت الدراسة على الاستفادة منها في إقامة مهاد نظري يضمن وضع خطوط عريضة تتحرك البنى النصية عليها بحريَّة، ولتأكيد ما ينتج عن تلك الحركة تتم الاستعانة ـ جزئياً ـ ببعض المراجع التي تدعمها، لكن من دون أن تكون لها سلطة عليها، ومن دون أن تكون ـ بالمقابل ـ مجرد حشو لا طائل منه.

وختاماً فلابد من ردِّ الفضل إلى أهله فهم أحق به؛ فجزيل الشكر، وعظيم الامتنان إلى كلٍّ من: الأستاذ الدكتور كريم الوائلي؛ الذي تفضل برعاية هذه الدراسة في مهدها؛ ولكن السفر حال دون إتمام المسيرة معاً، وإلى الأستاذ الدكتور مصطفى محمد أبوشعالة الذي تفضَّل بقبول الإشراف على هذه الدراسة؛ فأعطاها الجديد المفيد على الرغم من مشاغله العلمية والإدارية؛ وقد شاءت إرادة اللّه أن تتم الدراسة على يديه بعد أن كان له فضل دعم اقتراحها، والتشجيع على اقتحام مجاهلها في البداية، وإلى الأستاذ أحمد محمد الشيلابي الذي فتح مكتبته وبيته

العامرين أمام الباحث؛ فكان عوناً وعضداً في ساعات الشدة، وإلى المهندس الشاب أسامة علي بادي لإسهامه الفاعل في الطباعة، وإلى الأستاذ محمد الحسين مليطان الذي تولَّى الطباعة، وتحمَّل مشقَّة السهر على إخراج الدراسة بالصورة المطلوبة إن شاء الله، وإلى جميع الأصدقاء الذين لم يبخلوا بعلمهم، ونصحهم، وإرشادهم، وتشجيعهم؛ فجزاهم الله خير الجزاء.

وأخيراً.. فإن هذا الجهد المتواضع يبقى محاولة لإثراء الدرس النقدي الروائي الليبي؛ فإن أصاب الغاية فبها ونعمت، وإن جانبه الصواب فيكفي صاحبه شرف المحاولة. والحمد لله أولاً وآخراً حمداً يليق بعظيم قدره، وجليل آلائه، ولا حول ولا قوة إلاَّ به، عليه الاتكال، وإليه الإنابة.

مصراتة في: 2004.1.17 ف.

الفصل الأول

مقاربة المفهوم والمنهج

المبحث الأول

مقاربة المفهوم

❖ توطئـة

إنَّ نضوج الرواية وتحوُّلها إلى فن واضح المعالم قد تأخر مقارنة بغيرها من الفنون كالشعر، والمسرح، ما أكسبها قدراً من الحرية أو المرونة شكلاً ومضموناً؛ فالرواية صنف أدبي سريع التطور والتبدُّل تبعاً للتغيرات الحاصلة في الواقع الموضوعي[1]، ما جعل إخضاعها لسلطة النقد أمراً بالغ الصعوبة؛ فالرواية تفتقِر إلى القواعد الحاسمة، لأنها تعيش في حالة حركة دائمة؛ ومن ثم فقد تحولت إلى ميدان رحب لأنماط النقد الروائي الذي أصبح مفتوحاً أمام مختلف المعارف الإنسانية: الاجتماعية، والنفسية، والسياسية.. بل تحوَّل بعض الروائيين إلى نقَّاد ومنظِّرين للرواية، من أجل سدِّ حالة الفراغ القاعدي التي تعانيها نظرية الرواية[2].

سبب في إهمال الرواية نقدياً - في بداياتها - ربما يجد مبرره في تعريفها؛ فمصطلح الرواية في اللغة الفرنسية هو: (Roman) وهذا المصطلح يعكس وجهة النظر تجاه بروز فن الرواية إذ أنه يعني المؤلَّف المبتذل المكتوب بلغة مبتذلة، والمصطلح منقول من أصله اللاتيني الذي يعني اللغة العامية، حيث كانت الرواية معنية بالأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية، فحتى سنة 1600م لم تكن الرواية إلاَّ نقلاً للآثار الكلاسيكية الرفيعة وتحويلها إلى أدب شعبي هدفه التسلية، وإدخال المتعة على القارئ[3].

يمكن الزعم بأن استعصاء الرواية على ميزان النقد، وافتقارها إلى الشكل الثابت

---

(1) ينظر: الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص 19-20.

(2) ينظر: مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص10-11. تعود أول دراسة نقدية عن الرواية إلى القرن السادس عشر وتحديداً في العام 1554م من خلال كتابين أصدرهما الناقدان الإيطاليان: سنزيو و بيِّنيا، ينظر: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، (مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993م، ص10).

(3) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت- باريس، ط2، 1982م، ص 233.

قد انعكس على واحدٍ من أهم مكوناتها وهو مفهوم الشخصية، حيث "استقطب مفهوم الشخصية، وكلُّ ما يتصل به من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو وحتى الآن، وظلَّ المشتغلون به ينظرون إليه - دائماً- بحسب المنظورات الثقافية والأخلاقية المتحكِّمة أو السائدة"[1]، بحيث لم يستقر على مفهوم ثابت بل أصابه التخبط والغموض تبعاً لتغير المدارس الروائية، وتقلبات المناهج النقدية، ولم يسلم من تدخل الرؤى الأيديولوجية، والإنجازات المعرفية في مجالات متعددة كعلمي النفس، والاجتماع.

وللوصول إلى مقاربةٍ لمفهوم الشخصية سيتم التركيز على البعد الروائي لهذا المفهوم؛ باعتبار أن الخوض في أبعاده النفسية، أو الاجتماعية ليس من متطلبات الدراسة المنهجية[2]؛ ومن ثم سينصب الاهتمام على مقاربة أهم المراحل التي مرَّ بها المفهوم في جانبيه الإبداعي، والنقدي.

قبل الخوض في أهم محطات مفهوم الشخصية إبداعياً ونقدياً من المهم التوقف عند المفهوم الأرسطي للشخصية في المأساة اليونانية؛ لاستمرارية تأثيره لفترة طويلة في تأطير مفهوم الشخصية الروائية؛ حيث امتد إلى الفترة التي تلت اندثار الكلاسيكية في

---

(1) قال الراوي..البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م، ص89.

(2) تعريف الشخصية في مجال علم النفس يبرز من خلال علم النفس التحليلي، الذي يحددها على أنها ذلك التنظيم الفاعل والمتفاعل لخصائص الأفراد الجسمانية والنفسية والعقلية، التي تظهر أمام الآخرين وتتفاعل مع الواقع الاجتماعي، ومن ثم فإن مفهوم الشخصية يتحدد في تلك الأساليب السلوكية والإدراكية التي تميز كل فرد عن غيره. أما في علم الاجتماع فقد ارتبط المفهوم بإطار خارجي، فالشخصية هي نتاج للعلاقات الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع؛ فهي تكتسب ملامحها من خلال الانتماء إلى جماعة، وتتحدد عناصرها عبر ما يكتسبه الفرد من سلوكيات، ومهارات، وعادات من تلك الجماعة، ما يعني أنها ستكون نتاجاً لتفاعل اجتماعي ودراستها أو تحديد مفهومها لن يكون إلا بدراسة المجتمع والثقافة معاً.. ينظر مفصلاً في: معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه، وآخرون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د. ت، ص237- 238، وسيكولوجية الشخصية، عادل أحمد عز الدين الأشول، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، 1988م، ص16، والمجتمع والثقافة والشخصية، محمد أحمد بيومي، دار المعرفة، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص137، والثقافة والشخصية، سامية حسن الساعاتي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983م، ص119، والمدخل إلى علم الاجتماع، سناء الخولي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1992م، ص 127.

الآداب الأوروبية[1]؛ فلقد رأى أرسطو أن المأساة هي "محاكاة فعل نبيل تامٌ (...) وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية"[2]؛ فالمأساة محاكاة لأفعال أشخاص قبل أن تكون محاكاة للأشخاص أنفسهم، وهو ما عناه تحديداً في قوله: إن "المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة"[3]؛ أي أن التركيز منصب على الفعل أو الحدث، ويتم ذلك على حساب الشخصية، التي يخضع مفهومها خضوعاً كلياً للحدث، وأرسطو بذلك لا يستبعد وجود حكايات لا تحمل سمات شخصية، ولكن تلك السمات لا يمكن أن تكون أو تظهر من دون تلك الحكايات [4]، وتأكيد هذا الاستنتاج يتأتى من إشادة أرسطو بالشاعر الملحمي هوميروس؛ لأنه "يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أيَّ شخص آخر يصوِّر خُلقه، أعني أنه ليس ثمت شخص من أشخاصه لا يميزه بخُلق، بل كلٌّ له خُلق مُعيَّن"[5]، فما ميز شخصيات هوميروس - في نظر أرسطو - هو ما تحمله من خلق، أو ما تقوم به من أفعال تميزها عن غيرها، وهذه الشخصيات المبتكرة تحاكي أفعال شخصيات موجودة في الواقع، ويلخص رولان بارت ما سبق بقوله: "إن مفهوم الشخصيات في الشعرية الأرسطية لأمر ثانوي، وهو يخضع خضوعاً كلياً لمفهوم الفعل"[6] أي الحدث، وقد كان تأثير مفهوم محاكاة الأفعال أو الأحداث كبيراً على التشكيل الفني للشخصية الروائية؛ حيث أدى إلى أخذها "في صورتها المجردة الضبابية من غير تحديد لأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، ومن غير مراعاة لبث روح الحياة فيها، وكسو هيكلها باللحم، وإجراء الدم في عروقها"[7]، ومن ثم لم يكن من الممكن الحديث عن معالم متطورة للشخصية الروائية في إرهاصاتها الأولى التي استمرت طويلاً من حدود القرن الرابع

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص208.

(2) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط 2، 1973م، ص18.

(3) المرجع السابق ص 20.

(4) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993م، ص62.

(5) فن الشعر، أرسطو طاليس، ص69.

(6) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص62.

(7) المرأة في أدب توفيق الحكيم، الرشيد أبو شعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص105.

عشر وحتى القرن الثامن عشر؛ فقصص المغامرات والفرسان وحكايات الشطار وقصص الرعاة... كان الاهتمام فيها منصباً على الحدث والأفعال الخارقة، ولم يتعدَّ الدور المنوط بالشخصية دور الحامل للحدث؛ فظهرت مسطحة غير واضحة المعالم تحاكي أفعالاً وأحداثاً، وإن اعتبر المنظرون رواية دون كيشوت- لسرفانتس 1605م- البداية الحقيقية للرواية المتخلِّصة من سيطرة الحدث في بعده العجائبي؛ فإن هناك حقيقةً تفرض نفسها مفادها: أن تلك الرواية ليست إلاَّ إرهاصاً لما سيطرأ على الرواية من تطور، فمع مطلع القرن التاسع عشر بدأت الرواية في التخلص من سيطرة الحدث والاتجاه نحو تفعيل التعامل مع الشخصيات بصور مختلفة[1]، فمنذ ذلك الوقت "اتخذت الشخصية(...) كثافة نفسية، وأصبحت من ثم فرداً وشخصاً(...) ولقد كفَّت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل وجسَّدت مباشرة جوهراً نفسياً"[2].

تتبع مفهوم الشخصية في نظرية الرواية سيكون في جانبي المضمون والشكل؛ بحيث يتم التعرُّض له في أهم المدارس الروائية؛ ومن ثم الانتقال إلى تتبعه في النقد الشكلي ممثَّلاً في النقدين: الأنجلوسكسوني، والبنيوي.

المطلب الأول
البُعد المضموني لمفهوم الشخصية

أ- الشخصية في الرواية الرومانسية [3]:

بدأت الرواية في التخلص من قيودها الأرسطية إبَّان صعود الطبقة

---

(1) لمزيد من التفصيل ينظر: الزمن والرواية، مندلاو ص19، 228، وتاريخ الرواية، ألبيريس، ص20 وما بعدها، والنقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، د.ط، 1987م، ص 502، 510، والرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص45 وما بعدها.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص62- 63.

(3) ينبغي التفريق بين الرواية الرومانسية محل الدراسة ورواية الرومانس أو ما يعرف بالرواية الخيالية وهي "رواية ظهرت في القرون الوسطى، موضوعها المغامرات والهوى العذري، وروحها عاطفية وخيالية".. القصة. الرواية. المؤلف-دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودوروف، وآخرون، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص233.

البرجوازية في أوروبا، وتجسد ذلك في ظهور الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً أسهم في ظهوره كثير من المفكرين الذين نادوا بالإعلاء من شأن الإنسان وألحوا على ضرورة نيله حريته، ومن هؤلاء المفكرين يبرز اسم جان جاك روسو. وإن كانت التعبيرية التي نادت بها الرومانسية تتوافق مع الشعر أكثر من الرواية فإن تأثيرها قد امتد إليها؛ ويظهر ذلك في أعمال كل من: ولتر سكوت، وألكسندر دوماس، وغيرهم...[1].

إسهام الرواية الرومانسية في تطور مفهوم الشخصية يتمثل في انتقالها من إطار التسلية، أو تصوير أبطال هم ملوك وأمراء، إلى مستوى آخر يركز على "أفراد عاديين طبقاً لتطور المجتمعات الإنسانية نفسها من مجتمعات يمثلها الملك أو الأمير إلى مجتمعات يمثلها الفرد العادي"[2]؛ فظهر البطل الرومانسي في الرواية بصورة المنفعل مع ذاته، تلك الذاتية التي يحاول أن يحققها؛ استناداً إلى ما أرساه ديكارت من خلال "انطلاقه من الذات الفردية في إثبات الوجود، أي من تأسيس الوجود على الذات يبدأ فلسفياً البطل الروائي المستقل والذي يرغب في إعلان قيمه الذاتية وأحلامه، وبالتالي المنخلع عن قيم وطرق مجتمعه العامة والسائدة"[3]؛ لتتحول الشخصية الروائية من مجرد شخصية حاملة للحدث، أو ممثلة له، إلى التفاعل معه، أو الانفعال به؛ عبر التعبير عن أزمتها الذاتية في صراعها مع الواقع، بل إنها ترتقي إلى مستوى أعلى من ذلك عندما يجسد البطل الرومانسي أزمة الفنان الذاتية؛ فالرواية الرومانسية – غالباً- ما "تدور حول بطل فردٍ يستقطب طبقة الفنان، ويعكس بعض ما كان يفرزه الواقع بصفة عامة؛ ذلك أن مشكلات الناس في الرواية انعكاس صادق لرؤية الفنان للواقع، بل إن أزمة البطل في الرواية هي أزمة الأديب في الغالب"[4].

تميزت العلاقة بين البطل الرومانسي والواقع الاجتماعي بالتوتر، فكان من

---

(1) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، ص158-159.

(2) البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1959، ص149.

(3) الرواية واليوتوبيا، محمد كامل الخطيب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- بيروت، د ط، 1995م، ص52- 53.

(4) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م، ص 48- 49.

المحتم أن تنتج الرومانسية "أبطالاً مسرفين في ذاتيتهم"[1]؛ وذلك لأن "البطل في الأدب الرومنسي إنما ينظر إلى المجتمع من خلال مشكلاته الخاصة"[2]. اتصاف الشخصية الرومانسية بالانكفاء على الذات ترتب عليه أن تقوم بإنتاج شخصيات روائية ترمز إلى طبقات اجتماعية تحاول الدفاع عن آرائها وحقوقها بطريقة تتعالى على الواقع المألوف، وذلك بميلها إلى الخطابية، وتهويل الأحداث، وإبراز الصراع بين قوى الخير والشر [3]. الخلاصة التي يمكن الخروج بها أن الرومانسية قد جسدت معاناة الفرد الذاتية، وغيبت معاناة الإنسان العادي اليومية؛ فـ"الاهتمام بالرجل العادي لم يظهر إبَّان عنفوان الطبقة البورجوازية، بل على العكس ظهر إبَّان تأزمها"[4]، الذي بدأ بتحول الطبقة البرجوازية إلى المرحلة الاحتكارية.

هذا الارتفاع بالشخصية الممثلة للفرد المتأزم إلى مقام الإجلال والتقديس جعل الكاتب الرومانسي ينسى الواجب الفني؛ فأهمل الكثير من الجوانب المهمة في رسم الشخصية لتجسِّد هموم الإنسان العادي التي يعانيها في تلك الفترة[5]، وعلى حد تعبير كلارا ريف: "فالقصة الرومانسية بلغتها العالية الفخمة تصف ما لم يقع ولا يمكن أن يقع"[6]؛ فكان من الضروري الخروج من أسر الخيال والسير وراء نظرية التعبير إلى الغوص في أعماق الشخصية، ومعالجة أزمتها مع الواقع من خلال تفعيل دوره في صياغتها، لتتحول الرواية إلى نمط من التحليل الاجتماعي ما يجعلها وثيقة اجتماعية تزود المتلقي بالمعلومات والوثائق؛ ويتجلَّى ذلك - تحديداً - في ظهور المذهب الواقعي[7].

ب- الشخصية في الرواية الواقعية :

لئن اتجهت الرومانسية إلى الإعلاء من شأن الذات، فإن الواقعية قد سلكت

---

(1) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986م، ص48.
(2) البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، ص157.
(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص514.
(4) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد الهواري، ص41.
(5) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص94.
(6) الزمن والرواية، مندلاو، ص50.
(7) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص39، 50.

طريقاً مغايراً؛ عبر "الاهتمام بالحقيقة المادية؛ ويترتب على هذا أن الفنان الواقعي يصدر في رؤيته للواقع عن نظرة قوامها الالتفات إلى هذا الواقع بجزئياته(...) هذا الالتفات إلى الواقع يترتب عليه أن يوزع الفنان رؤيته بحيث تشع من الواقع، وليس من الذات"[1]، ما يعني الحد من تمجيد الذات، والتقليل من سيطرة الخيال الجامح على تقديم الرؤية والشخصيات المجسدة لها[2]؛ ومن ثم حدث تغيُّر جوهري في العلاقة بين الشخصية والحدث؛ لتصبح "علاقة تفاعل بين الشخصية، والحدث، والواقع"[3]، ولعل أهم ما ميز الواقعية هو "كيفية تصورها لشمولية الإنسان والأشياء معاً، وارتباط الأحداث بالمصائر الفردية للشخصيات"[4]، لكنها واقعية تقوم على تصوير الواقع، وتعريته، ونقده، من دون أن تقدم رؤية تحمل العلاج أو البديل لما هو سائد في المجتمع؛ أي أنها تصوير للشخصية وأزمتها من خلال رؤية الروائي للواقع وتفاعله معه، الذي يقوم على بعدين هما: الماضي والحاضر[5]، بينما يبقى المستقبل بعيداً عن دائرة اهتماماته.

أما على صعيد التشكيل الفني للشخصية في الرواية الواقعية فقد تم إهمال البطل بمعناه السابق، لتنتقل العناية إلى تصوير عدة أشخاص؛ فيصبح الكل هو البطل، لكن ذلك لم يمنع من وجود شخصية رئيسة، يقصد الروائي من خلالها رسم صورة عامة لكشف وعي الشخصيات، وتحديد الموقف العام من الواقع، وذلك من

---

(1) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص48- 49.

(2) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1986م، ص185.
يورد بيير شارتيه مقولة مهمة من مقال نشره آسيزا في مجلة الواقعية يوليو 1856م، يهاجم فيها تهويمات الرومانسية ويرسي معالم الواقعية ويعلي من شأنها، يقول آسيزا: "كانت غاية الأدب لدى الرومانسيين شيئاً خارقاً. أما الفن عندنا فهو شيء واقعي وموجود وقابل للإدراك، وقابل للرؤية وللمس، إنه المحاكاة الأمينة للطبيعة". مدخل إلى نظريات الرواية بيير شارتيه، ص105.

(3) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، 1989م، ص72.

(4) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، ص170.

(5) ينظر: حوارات.. وأحاديث- في الحياة والكتابة والروائية، حنا مينا، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص213.

خلال العالم المتخيل الذي رسمه الروائي لعرض الحقائق الاجتماعية[1]. وضع شخصية رئيسة وسط الشخصيات الأخرى كانت له مخاطره إذ أعاد للأذهان صورة البطل المطلق من جديد؛ حيث تكرس الشخصيات الثانوية صورة الشخصية الرئيسة وتقوم بخدمتها، وهو ما يتنافى مع الأسس التي قامت عليها الواقعية، المتمثلة في تقديم الحقائق المنتقاة من الواقع، لكن تكريس صورة الشخصية الرئيسة في محور الرواية أدى إلى عزل الشخصيات الأخرى عن سياقها الاجتماعي، من خلال إقامة مجتمع متخيل يقوم على مفهوم مُسبَق للقيم من قبل الروائي[2].

قامت فكرة الشخصية في الرواية الواقعية على مبدأ مهم وهو: الإيهام؛ فالروائي الواقعي يقوم بتقديم شخوص مختلفة عن بعضها ويجعل لكل شخصية قصة خاصة بها، ثم يقوم برسم صورة للشخصية تبرز ملامحها الجسدية، وطبيعتها النفسية أو العاطفية، ويسرد تاريخ حياتها ومراحل نموها؛ حتى تنتهي "إلى تحديد كائن حي، يفرض وجوده، ويصير حقيقة ثابتة تضاف إلى تاريخ الإنسانية"[3]؛ ليخلق شخصية متكاملة توهم القارئ بواقعيتها، وتنسيه طابعها اللغوي أو الرمزي، ما يجعل القارئ متعاطفاً معها، ومتقمصاً لها، ونابذاً الواقع المحيط بها[4]، ومن ثم فإن أهم ما حاولت الرواية الواقعية إرساءه "هو إيجاد أعراف جديدة تستطيع أن تحدث – بصورة أفضل – إيهاماً بالحياة الواقعية، عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي، والعالم الواقعي نفسه"[5]؛ فأصبح عالم الرواية بكامله ممثّلاً للشخصية، ورامزاً لها، ولوضعها في الواقع؛ فكان "عالم الأثواب والمفروشات هو المظهر المرئي لعالم روحي"[6]؛ فعند روائي مثل بلزاك كانت صورة

---

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص570- 571.

(2) ينظر: الزمن والرواية، مندلاو، ص94.

(3) ينظر: مقدمة كتاب: لقطات، آلان روب جرييه، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1985م، ص13.

(4) ينظر: الشخصية في الرواية الحداثية المغربية، محمد أقضاض، (الرواية المغربية أسئلة الحداثة، حسن الصميلي، وآخرون، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص221).

(5) الزمن والرواية، مندلاو، ص44 - 45.

(6) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص52.

الشخصية التي كونها في ذهنه بعد انتقائه لها من الواقع تعبِّر عن نفسها من خلال جسدها وهيئتها؛ لتعطي دلالات وإيحاءات لها علاقة بالواقع الاجتماعي أو الطبقي الذي تمثله تلك الشخصية، وهذا ما أصر عليه بلزاك عندما تعهد بأن ينقل صورة الواقع من خلال الشخصيات؛ ليصل إلى خلق عالم ينافس العالم الحقيقي؛ ومن ثم تقديم شخصيات متخيلة تتماهى أو تتواشج مع الشخوص الواقعية[1]، لكن ذلك النقل الآلي لشخوص الواقع يوقع في مأزق الاستنساخ المباشر، وهو ما نفاه بلزاك بشدة في معرض تعريفه بالشخصية الواقعية التي أطلق عليها اسم: (النمط)؛ حيث يعترف بوجود نقاط التقاء بين النمط والشخص الحقيقي، غير أنه ينفي أن يكون ذلك النمط شخصاً بعينه، وفي هذا الصدد يقول بلزاك: "ستجد نقط تلاق بين هذا النمط والعديد من شخصيات العصر الحاضر، غير أنه لو كان واحداً من تلك الشخصيات فسيكون ذلك إدانة للمؤلِّف، لأن ممثله لم يعد إبداعاً"[2]، وكان من الممكن أن يتم استغلال هذه المقدرة الفنية في تطوير طريقة الوصف لتعطي إيحاءات أكبر؛ لكن ما حدث هو الانحراف عن هذه الغاية؛ فلم يعد للتفاصيل المتعلقة بالأشخاص، أو الأشياء أي سرٍّ، أو أهمية في الرواية الواقعية[3]، حيث أصبحت الرواية تقريراً عن شخصيات تعيش في الواقع، أو - بعبارة أخرى- مجرد نسخ مكررة لما هو موجود في الواقع، و"على هذا النحو ولدت الواقعية الوثائقية"[4]؛ التي أصبحت فيها الشخصية مجرد نسخة لمثيلتها في الواقع.

---

(1) ينظر: مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص 127. في أكتوبر 1834م بعث بلزاك رسالة إلى مدام هانسكا يعرض فيها رؤيته تجاه تكرار ظهور الشخصيات من جديد في مجموعته الروائية التي أسماها (دراسات العادات والأخلاق) في هذه الرسالة ترد فقرة مهمة تبرز مفهوم بلزاك للشخصية حيث يقول: "ستقوم دراسات العادات والأخلاق بتمثيل كل الآثار الاجتماعية دون إغفال لوضعية من أوضاع الحياة، أو هيئة أو طبع رجل أو امرأة، أو طريقة للعيش، أو مهنة (...) لن تكون وقائع متخيلة: سيكون ما يحدث في كل مكان". نقلاً عن المرجع السابق ص126.

(2) المرجع السابق ص137.

(3) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص52- 53.

(4) المرجع السابق، ص53.

جـ - الشخصية في الرواية الطبيعية :

ما وصلت إليه الرواية الواقعية من ركود أدى إلى ظهور الرواية الطبيعية التي تعتبر انحرافاً عن سابقتها؛ أما السبب فيرجع إلى "أن تطور الطبقات المتوسطة البرجوازية قد أصاب حياة الكاتب بتحول كبير؛ فلم يعد الكاتب يعيش ويصارع معركة عصره الكبرى من أولها إلى آخرها، بل انزوى في ركن قريب أو بعيد كمجرد شاهد بسيط يؤرِّخ لما يراه من الحياة العامة"[1]، فلم يعد باستطاعته أن يتفاعل مع كل القضايا الاجتماعية؛ الأمر الذي أفقده القدرة على أن يكون واصفاً وعالماً بالشخصيات ظاهراً وباطناً، وهذا العجز جعل الروائي الطبيعي يفكر ويقول: "لنقتطع قطعة من الحياة ونقدمها دون بداية أو نهاية؛ فالحياة بعد كل ذلك لا تبتدئ ولا تنتهي أمام أعيننا دفعة واحدة، وإنما تمر من أمامنا وتستمر؛ ولذا فإنها تعبُر دون بداية أو حد، مشكِّلة سلسلة لا تنتهي"[2]، ولعل أهم ما يفرق بين الروايتين الواقعية والطبيعية هو: ظهور شخصية الروائي في أحداث الرواية الواقعية، "في حين أن الروائي الطبيعي يحرص على أن يكون موقفه من الأحداث والشخصيات موقفاً مجرداً"[3]، وهذا الموقف جعل "الكاتب الطبيعي لا يسعى للولوج إلى أعماق الضمير، ويرفض رهافة التحليلات وأغوار الذاتية"[4]، وعلى هذا الأساس يمكن التأكيد بأن "الطبيعية هي المعادل الأدبي للتأثرية في الرسم، وتماما كما كان التأثريون يرسمون الأشياء كما يرونها في حالات معينة من الضوء والجو، كذلك كان الطبيعيون يصورون البشر من خلال بيئتهم"[5]، بعيداً عن الاهتمام بأمور تغيب عن الحس وتدخل في نطاق الحدس والافتراض، ما جعل دور الكاتب قريباً من دور الباحث

---

(1) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، ص198.

(2) الزمن والرواية، مندلاو، ص93.

(3) الكتابةالقصصية عند البشير خريف الأشكال والدالات، فوزي الزمرلي، الدار العربية للكتاب، طرابلس-تونس، د.ط، 1988م، ص137.

(4) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص83.

(5) الرواية الإنجليزية، والترآلن، ترجمة: صفوت عزيز جرجس، مراجعة: موسى سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص300.

الاجتماعي في حديثه عن الشخصيات؛ فعند الكاتب الطبيعي "الشخصيات يمكن أن توضح توضيحاً مدهشاً، إلا أن الكاتب لم ينقب عنها قط"[1]، وبذا كان موقفه من الأحداث والشخصيات يقترب من الفيزيائي الذي يعرض المحسوس[2]، فهو يسعى إلى تصوير الشخصية من الخارج في بيئتها ووضعها الاجتماعي الذي وجدت فيه لحظة تقديمها، فهي تقدم عند كاتب مثل زولا من خلال سيطرته على انفعالاته وحدسه أثناء وصفها؛ وذلك لتعلقه بقوانين بيولوجية واجتماعية، فالناس ما هم إلا وسطاء في معادلة رياضية، ومن خلال ذلك ينظر زولا إلى شخصياته ضمن قدرها البيولوجي، والاجتماعي، والكوني أيضا[3]، ويتم ذلك عبر عدم إخضاع الشخصية للحقائق المباشرة، أو عرضها بوصفها أنماطاً لشخوص وظواهر، بل هي ميدان للتجربة والتقصّي من أجل الوصول إلى المسببات البيئية لما حل بتلك الشخوص، وهكذا "ينبغي للروائي – حسب زولا- أن يكون تجريبياً، لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة. وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها"[4]. وإن انحرفت الطبيعية عن الواقعية في تعاملها مع الشخصية فإنهما اشتركتا في اتباعهما منهجاً استقصائياً لوقائع الحياة الفردية والاجتماعية للشخصيات المنتقاة من الواقع، في محاولة لرسم عالم متخيل موازٍ لذلك الواقع الموضوعي، ويبقى الاختلاف بينهما – كما سبق توضيحه- كامناً في العلاقة بين الروائي والشخصية[5].

---

(1) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص83.

(2) ينظر: الكتابة القصصية عند البشير خريف، فوزي الزمرلي، ص140.

(3) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص65.

(4) مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص156- 157.. يورد شارتيه مقولة لزولا تلخّص رؤيته للرواية الطبيعية ونظرتها إلى الشخصية بها.. يقول زولا: "إن الرواية قد صارت هي البحث العام في الطبيعة وفي الإنسان.إننا نشتغل على الطبائع والأهواء، والوقائع الإنسانية والاجتماعية، كما يشتغل الكيميائي والفيزيائي على الأجسام الخام، وكما يشتغل الفيزيولوجي على الأجسام الحية. وهكذا فإن روايات الملاحظة والتجريب مدعوة لتحل محل روايات الخيال المحض"، المرجع السابق ص155.

(5) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص515.

د- الشخصية في رواية تيار الوعي:

اهتمام الرواية بحقائق الحياة المادية وانعكاسها على الشخصيات جعل الرواية تندفع في اتجاه آخر، تمثَّل في ظهور الرواية النفسية، أو رواية تيار الوعي، التي كان منطلقها الثورة على الموروث الواقعي في الرواية، وهو ما عبرت عنه فرجينيا وولف بانتقادها الكتاب التقليديين الذين "اهتموا اهتماماً ضخماً ببناء الأشياء المحيطة، أعطونا بيتاً أملاً منهم في أننا قد نستطيع استنتاج بني البشر الذين يسكنونه"[1]، لقد اعتبر رواد تيار الوعي الكاتب الروائي التقليدي خاضعاً لسلطة قاهرة تجبره على خلق شخصيات تحاكي الواقع؛ لدرجة أنه "إذا بعثت شخصياته إلى الحياة فستجد نفسها ترتدي ملابس الساعة حتى آخر زر على معاطفها"[2]، إن محاكاة تراعي المنطقية المتسلسلة المعللة في نقل الوقائع هي في حقيقتها مخالفة للحقيقة الحياتية؛ وهذا ما عبَّرت عنه فرجينيا وولف بقولها: أن الحياة: "ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق، الحياة هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته، أليست مهمة الروائي أن ينقل هذه الروح المتباينة(...) بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية؟"[3]، وفي ذلك يتمظهر أهم ما استحدثته رواية تيار الوعي وهو: الابتعاد عن السرد المنطقي المستنسخ من الواقع اليومي؛ وهي بذلك تكون قد "غيّرت المفاهيم الفنية للرواية، وقللت من السيطرة الأحادية للصوت؛ لأنها جعلت الشخصية تتمتع بصوت آخر غير صوت الراوي الخارجي"[4]، وإذا كان الروائي الواقعي يعلم بأحاسيس الشخصية ومشاعرها فإن هدف الروائي في رواية تيار

---

(1) السيد بنيت والسيدة براون، أو الروائي والشخصية، فرجينيا وولف، (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، هنري جيمس، وآخرون، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1994م، ص193).

(2) الرواية الحديثة، فرجينيا وولف، (المرجع السابق ص166).

(3) المرجع السابق ص167.

(4) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية، محمود غنايم، دار الجيل بيروت، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1992م، ص327.

الوعي - عند خلق الشخصية- هو "أن يدرس الشخصية الإنسانية ويعرضها على الملأ، برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية (...) بدلاً من الناحية الخارجية العملية"(1)، هذا التعمق في باطنها أفرز شخصية أخرى غير موصوفة من قبل دخيل عليها من الخارج؛ "فالروائي والقارئ يدخلان معاً ضمير الشخصية، إلا أن الشخصية هي التي تتكلم لا الروائي، والمنظر نفسه يغدو بأكمله حالة نفسية؛ فهو مرسوم ومحسوس من خلال مشاعر البطل، وذلك بأسلوب الإشارات السريعة التي لا تتقيد بأصول اللغة، والذي يعبِّر عن حياة الضمير المباشرة"(2)، وذلك عن طريق الحوار الداخلي الذي يعبر القارئ من خلاله إلى داخل الشخصية متعرفاً عليها من الباطن، لكن من دون تدخُّل من قبل المؤلف بشروح أو تعليقات؛ فالقارئ في ذلك الحوار هو في مقابل الشخصية مباشرة(3). ولعل ما ساعد الرواية على إنجاز ما أنجزته تأثرها بالمنجز الفرويدي من جهة اهتمامه بالنفس والجنس؛ فالرواية النفسية "عندما ركزت على دواخل هذه الشخصيات أكدت الاستلاب والغربة اللذين تحيا في ظلهما الشخصية في ظروف المجتمع العصري"(4)، وقد كان تأثير استخدام أساليب التفسير في علم النفس واضحاً على مفهوم الشخصية وعلاقتها بالحدث؛ فقد "جعل الرواية تتجه إلى الداخل، وتسبر أعماق الوعي بحثاً عن مادتها، أما الحدث فقد أُعطِي دوراً ثانوياً كتجسيد للدوافع الداخلية التي لا تصدر دائماً عن الوعي، بينما يأخذ التفاعل بين هذه الدوافع في المستويات المختلفة دوراً أكثر بروزاً"(5). فعلاقة الشخصية بالحدث تنبع من داخلها لكن من دون أن تتصف بالمنطقية أو التراتبية؛ حيث تُرى وقد "انتشرت ونُثرت على النص كله، وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي"(6)، ومن ثم فقد

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم، ص81، 82.

(2) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص101.

(3) ينظر: مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص200.

(4) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، ص28.

(5) الزمن والرواية، مندلاو، ص47.

(6) بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1984م، ص32.

أصبحت الشخصية هي المعبِّرة عن الحدث المختلط بانفعالاتها المتعددة، من دون تدخل كبير من الكاتب.

أما على مستوى تشكيلها فنياً فقد انتقلت الرواية من العناية "بالوصف الخارجي، والتصنيفات الجاهزة والتعريفات وقوائم الخصائص؛ باعتبار هذا كله زيفاً، واستعيض عن ذلك بجعل الشخصية تُرَى في ضوء تجددها لحظة لحظة، مثل الماضي الحاضر أبداً، (...) يصب في ومن خلال التكوين الذي نسميه كائناً إنسانياً"[1]، وإذا كانت العناية بالوصف الخارجي، وتحديد الإطارين الزماني والمكاني قد قصد بها في الرواية الواقعية الإيهام بواقعية الشخصية، وخلق حالة من التوحد بين القارئ والشخصية؛ فإن هذا التوحد في رواية تيار الوعي أصبح يتم من داخل الشخصية وليس من خارجها؛ ومن ثم فإن "الشخوص تنظر إلى ذاتها وإلى الآخر، وتشكل نظرة الآخر إليها(...)؛ فالشخصية توجد في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة متداخلة دون ملامح مميزة، يستنتج القارئ المكان والزمان من كلام الشخصية عن ذاتها ومن تعريتها لأعماقها"[2].

هـ - الشخصية في الرواية الواقعية الاشتراكية:

تبرز الواقعية الاشتراكية فنياً؛ باعتبارها نتاجاً للأيديولوجيا الماركسية، التي أثَّرت في نظرية الأدب، ومن بين تأثيراتها في نظرية الرواية اعتبارها الواقعية بمفهومها الأوروبي امتداداً للرومانسية؛ بل "هي بالأحرى مرحلة أولى من الواقعية النقدية، ولم يتغير هذا الوضع بشكل أساسي وإنما تغير المنهج، وأصبح أكثر برودة وأكثر موضوعية وأبعد نظراً"[3]، وما حصل أثناء الانتقال بين المدرستين هو التحول من التعبير عن الذات إلى تصوير الواقع ونقده؛ فقد تحتم على الروائيين الاشتراكيين "من حيث هم مصورون صادقون للواقع أن يتخلَّوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض

---

(1) الزمن والرواية، مندلاو، ص175.

(2) الشخصية في الرواية الحداثية المغربية، محمد أقضاض، (الرواية المغربية أسئلة الحداثة، حسن الصميلي، وآخرون، ص226- 227).

(3) ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، د. ط، د. ت، ص126.

للحياة الجميلة، والانسجام"[1] الذي يسودها، فلم يكن للأدب دور يتعدى تصوير الواقع وتعريته، وذلك يتعارض مع رؤية الواقعية الاشتراكية لوظيفة الفن فهو "لا يمكن أن يكون وصفاً تقريرياً للواقع، إن وظيفة الفن - هي دائماً- أن يحرك الإنسان بكليته، وأن يسمح للـ(أنا) بالتماثل بحياة الآخرين، وأن يُمكِّنها مما لم تكُنْهُ، ومما هي جديرة بأن تكونه"[2]، وتأسيساً على ذلك فإن روائياً مثل مكسيم غوركي في نظر لوكاتش يجسِّد بصدق ما تطلبه الواقعية الاشتراكية من الفنان؛ فهو "لا يقدم أبداً النتيجة العارية لما ينهار في عالم الرأسمالية، ولسببها، بل يعمد على العكس إلى صياغة ما ينهار، وكيف ينهار، وبأيٍّ كفاح يتم القضاء عليه"[3]؛ فدور الكاتب الاشتراكي يتعدى نطاق الماضي والحاضر إلى "الإعلام بالوقائع واستبصارها، والتأثير في المستقبل الحقيقي؛ أي مستقبل المؤلف والقراء"[4]، لكن إصلاح الواقع، ووضع الحلول المستقبلية للمعضلات التي تواجهه لا تخضع لذاتية الفنان وإنما للأيديولوجيا السائدة[5]؛ ومن ثم فـ"إن الفنان والأديب الاشتراكي يتبنَّيان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة"[6]، وهذا يحتِّم أن يكون هناك توازن أو توافق بين الأنا والجماعة.

هذا الموقف التنظيري - لمفهوم الأدب- كان له انعكاسه على الرواية عموماً وعلى مفهوم الشخصية خصوصاً؛ حيث عادت - في الواقعية الاشتراكية- صورة

---

(1) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985م، ص15.

(2) ضرورة الفن، أرنست فيشر، ص16.

(3) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص17.

(4) الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي بيروت، والهيئة القومية للبحث العلمي طرابلس، ط1، 1982م، ص55.

(5) في هذا الصدد يقول لوكاتش: "إن إحدى المسائل المركزية في أدبنا هي: عرض شخصية البلشفي عرضاً دقيقاً. إن كل بلشفي ينبغي أن يكون قائداً للجماهير في مختلف الأحوال، وتحت أشد شروط العمل والكفاح تنوعاً". دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص61.

(6) ضرورة الفن، أرنست فيشر، ص138.

البطل الإيجابي بقوة[1]، هذا "البطل التمثيلي ليس سوى تتويج لحركة الشعب العفوية"[2]، وباعتبار أن هذا البطل هو الصوت المعبِّر عن حركة الشعب نحو تحقيق أهدافه؛ فإن ذلك يحتم عليه أن يكون "إيجابياً؛ بمعنى أنه يعبِّر عن الرغبة في إقامة دعائم المجتمع الجديد"[3]؛ فالبطل في الرواية الواقعية الاشتراكية ليس سلبياً، أو منطوياً على الذات، أو مجرد إنسان مطحون تحت عجلة الواقع، إنه متفاعل مع واقعه بإيجابية، و"إيجابيته ليست إيجابية الثورة على الأوضاع القائمة وإنكارها، أو على الأكثر محاولة تغييرها، بل إيجابية البناء لمجتمع جديد"[4]، وهذه الصورة تجعله يتماهى - إلى حد كبير- مع صورة البطل في الأساطير "فكلاهما يعيش للجماعة وفي الجماعة"[5]. ولكي تؤدي الشخصية الروائية دورها الإيجابي يجب أن تقدم في سياقها الاجتماعي التفاعلي، لأنه "لا غنى لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تظافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي، ومع معضلات هذا الوجود"[6]؛ فالبطل الروائي لابد أن يعيش قضاياه الخاصة لكنه - إلى جانب ذلك – يعيش "أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياه الفردية الخاصة"[7]، الامتزاج بين قضايا البطل الخاصة والقضايا العامة يقتضي أن يكون للوعي الذاتي للبطل دور في التفاعل مع الواقع، ومن ثم يتحتم على المؤلف – عند خلق الشخصية الروائية- ألاَّ "يسلط الضوء على الواقع الذي يحيط بالبطل، بل على الوعي الذاتي عند البطل؛ بوصفه واقعاً من الدرجة الثانية"[8]، ومن ثم لم يعد من

(1) البطل الإيجابي هو: "مفهوم يشير إلى الشخصية المحورية في الرواية أو القصة الواقعية التي تتميز بتجاوز الأزمات التي تواجهها، وبقدرتها على الانفتاح على المستقبل، والتكيف مع متغيرات الواقع الاجتماعي والتاريخي والثقافي في العصر الذي تمثله أو تعيش فيه". قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م، ص66.

(2) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص110.

(3) البطل المعاصر، أحمد الهواري، ص55.

(4) البطل في الأدب والأساطير، شكري عياد، ص168.

(5) المرجع السابق ص169.

(6) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص25.

(7) المرجع السابق ص30.

(8) شعرية ديستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص69.

المهم تقديم شخص داخل العالم وإنما "ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل؟، وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها؟"[1].

البطل الواقعي الاشتراكي يطرح عدة معضلات منها طابعه الاستشرافي، باعتباره متحدثاً عما سيكون، وهنا يمكن الحديث عن الواقع السائد في الاتحاد السوفييتي - تحديداً- حيث إن الأيديولوجيا السائدة - متمثلة في الفكر الماركسي- كانت تقدِّم "للكاتب جُلَّ العناصر الكفيلة بتصوير الوضع المستقبلي"[2]، الأمر الذي أوجد ظروفاً أو رؤية أيديولوجية تسمح بخلق أدب اشتراكي متجاوز للواقع، وهو ما لم يتوفَّر لغيره في أماكن أخرى. معضلة أخرى تطرحها فكرة البطل الإيجابي وهي مثالية هذا البطل، ومثالية الواقع الذي ينتمي إليه[3]، الأمر الذي يوحي بتغييب النماذج السالبة، والجوانب السلبية في الواقع، وهو ما حاولت الواقعية الاشتراكية أن تنفيه؛ فظهور البطل الإيجابي لا يعني "أن هذه المجتمعات تخلو من نماذج سالبة، إذ أن ذلك إنكار للواقع الاجتماعي، وما يثمره من عطاء بل المقصود هنا أن صورة البطل الإيجابي أصبحت أكثر دلالة على هذه المجتمعات الاشتراكية، وما يسودها من قيم واعدة، ويقابلها قيم آفلة يُعبِّر عنها البطل السلبي أو الهامشي"[4]، لكن حصيلة تحليل شخصية البطل الاشتراكي تفيد بأنها شخصية معبَّأة بأيديولوجيا مباشرة؛ فدورها منحصر في الدعاية لهذه الأيديولوجيا، أما عرض النماذج السلبية فهي إما أن يتم تجاهلها، وإما أن تقدم من جانبها السلبي فقط؛ أي بما يخدم إظهار الأيديولوجيا السلبية في بنية النص[5].

---

(1) المرجع السابق، ص67، باختين امتدح ديستويفسكي؛ لأنه استطاع أن يبتدع شخصيات تقول كلمتها الخاصة بها بعيداً عن سيطرة المؤلف وتعبر "لا عن موقفه في هذه الظروف الحياتية بالذات، بل عن موقفه الأخير من العالم" المرجع السابق، ص58.

(2) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، ص530.

(3) يهاجم بيير شارتيه البطل الإيجابي في الواقعية الاشتراكية فهو حسب رأيه "يبني وهو يتغنَّى مع رفاقه بمجتمع المستقبل الشيوعي المشرق... خزعبلات الواقعية الاشتراكية، التي تدعو(...) إلى سردٍ وعظي من أتفه ما يكون. واقعية لا تحترم الوقائع، ورواية مُكمَّمة، وإبداع أدبي مبرمج رسمياً". مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص184.

(4) البطل المعاصر، أحمد الهواري، ص55.

(5) ينظر: الرواية والأيديولوجيا في سورية 1985- 1990م، فادية المليح حلواني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1998م، ص165.

و- الشخصية في الرواية الجديدة :

في أعقاب الحرب العالمية الثانية تغيرت كثير من المفاهيم، ولعل أهمها تغير قيمة الإنسان بعد ما شهده العالم من تطور في كل المجالات؛ فظهرت الرواية الجديدة لتكون ثورة على أنماط الرواية التقليدية، ودعوة لمسايرة الواقع الجديد الذي سحق الإنسان من دون رحمة، فميشال بوتور- أحد روَّاد الرواية الجديدة- يعلن أن هناك "رغبة قوية تحملنا على لعن الروائي، هذا الروائي الذي يصر منذ اليوم الذي لبس فيه وجهه الواقعي على أن يكلمنا عن الأوقات العادية، وعن أشخاص عاديين في بيئات عادية، مستعملاً لكل حالة كلماتها الخاصة"[1] ومن ثم فقد كانت الرواية الجديدة دعوة "لتحطيم الضجة الرتيبة المستمرة، والرؤية الأكاديمية للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي"[2]، هذه الثورة على التقاليد الروائية طالت الشخصية، التي - حسب رؤية كتَّاب الرواية الجديدة- فقدت "قوَّتها الإقناعية، فأصبحت في العمق تجسيداً للابتذال والوهم؛ وذلك لكثرة استنساخها عبر أنماط لا حصر لعددها"[3]؛ فنبذ النمط التقليدي للشخصيات جاء من التقريرية في تقديمها؛ بسبب التحكم المطلق الذي يمارسه الروائي عليها؛ فهو يعلم كل شيء عنها حتى تصبح أكثر واقعية، وبذلك فإن الروائي - بتعبير آلان روب جرييه - "لا يمكن أن يكون إلاَّ إلهاً"[4]، ومن ثم فإن نقطة الخلاف الجوهرية - بين الروايتين الجديدة والتقليدية- تتمثل في المقاييس التي وضعتها الأخيرة لتقديم الشخصية منذ القرن التاسع عشر، تلك المقاييس التي لا تتفق مع رؤية كتاب الرواية الجديدة؛ لأنها لم تعد قابلة للتطبيق على المراحل اللاحقة؛ حيث تمركزت الرواية حول الشخصية النامية

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط 2، 1982م، ص31.

(2) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص439.

(3) الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي - نحو تفكك الشخصية، ناتالي ساروت (الرواية والواقع، لوسيان غولدمان، وآخرون، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص17).

(4) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د. ت، د. ط، ص123.

الطاغية إبَّان صعود قيمة الفرد بصورة خاصة، وقيمة الطبقة البرجوازية عموماً، لكن هذه القيمة اندثرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية؛ لأن العالم "قد تخلَّى عن فكرة القوة العظمى للشخص (...) إن العبادة المفرطة للإنساني قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة وأقل تمركزاً في الذات"[1] وبهذا يمكن الحكم على الرواية الجديدة بأنها قد غيَّرت في مفهوم الشكل الروائي، فقد أزاح هذا التحول "الذات عن اعتبارها مقياس الكون؛ فمادة الفن ليست في الذات وإنما في الموضوع، أي ليست النفس الإنسانية، ولكن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية"[2] هو محور هذا الكون، ومقياسه.

انحسار قيمة الفرد أو الذات قابله تضاؤل الاهتمام بالشخصية الروائية؛ وفي هذا السياق يطلق جرييه عبارته الشهيرة: "الرواية اليوم تبدو آيلة للسقوط فقد تخلَّى عنها سندها الكبير.البطل"[3]، فانحسار قيمة البطل كانت لصالح الأشياء التي أصبحت تتمتع "بسلطة دائمة ومستقلة على حساب سلطة الإنسان المتلاشية"[4]؛ حيث أصبح الإنسان مُشَيَّئاً[5]، والأشياء كالوسائل التكنولوجية الحديثة التي عوضت المجهود العضلي والذهني للإنسان أضحى لها التقدم عليه، ومن ثم كان إهمال الشخصية لصالح الأشياء، إذ أن العصر لم يعد "عصر ثبات، ولم يعد الفرد هو السيد، وتغير مفهوم الإنسان، لم يعد هو لبُّ الكون، ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابتة ومسبقة"[6]، وتلك الحقائق إن وجدت فهي كامنة في الأشياء المحيطة به. وتجسيم كل ذلك - روائياً - تمثَّل في ارتفاع قيمة الوصف في الرواية على حساب

---

(1) المرجع السابق، ص36.

(2) البطل المعاصر، أحمد الهواري، ص53.

(3) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص36.

(4) التحولات الاجتماعية هي التي تفرض أشكالاً روائية جديدة - سلطة الواقع الاجتماعي والتاريخ، لوسيان غولدمان، (الرواية والواقع، لوسيان غولدمان، وآخرون، ص39).

(5) مصطلح (التشيؤ)ظهر لأول مرة على يد لوسيان غولدمان للدلالة على اختفاء الشخصية الروائية وحلول الأشياء محلها، تلك الأشياء المادية التي جعلت الإنسان جزءاً منها وخاضعاً لسلطتها. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي ص115.

(6) مقدمة كتاب: لقطات، آلان روب جرييه، ص15.

الشخصية؛ الأمر الذي جعل الرواية الجديدة في موضع الاتهام بالتطرف لإلغائها الشخصية من بنية النص، ومن ثم اتهامها بتحويل الرواية إلى فن يحاول "سبر أحشاء الواقع بسحنة خالية من العطف، حيث يضيع الإنسان في ممراتٍ لا تحصى"(1)، لكن جرييه يرفض هذا الاتهام ويقرُّ بأن الشخصية موجودة في الرواية الجديدة؛ "فالإنسان حاضر فيها دائماً في كل صفحة، وفي كل سطر، وفي كل كلمة، وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائماً وأبداً النظر الذي شاهدها، والفكر الذي أعاد مشاهدتها، والعاطفة التي شوهتها، إن الأشياء في روايتنا لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية، الواقعية منها والخيالية"(2)، وتلخيص رؤية جرييه للشخصية يعني اختفاءها بالطريقة المتعارف عليها، وليس إلغاؤها نهائياً؛ ففي الرواية الجديدة "ليس هناك أيَّة شخصية يمكن أن نفسرها بالسيكولوجية السهلة...ومع ذلك فحضور هذه الأشياء المسيطر، والطريقة التي تشاهد بها، وإلحاحها وفتنتها، تعبر عن حضور إنساني، وتوحي بأشخاص لا وجود لهم"(3)؛ فالواصف للأشياء المفتتة في الرواية هو الشخصية نفسها، التي تلِّون الأشياء بعاطفتها لحظة الوصف – حب، غيرة، كره-؛ لكن "هناك فقط نوع من الوصف المباشر لانفعال البطل بالعالم حوله، وهو بداهة عالم أشياءٍ"(4)، ذلك الوصف صارت له الكلمة العليا، بعد أن كانت للشخصية، وهذا الشعور الفردي المنعكس على الأشياء لا يتم من قبل الروائي بل من قبل الشخصية نفسها؛ لأن "الشخص الروائي لا يمكنه أبداً أن يُحَدَّدَ تحديداً كاملاً؛ فهو دائم الانفتاح"(5)، لذا تمَّ التخلي عن الروائي العالم بكل ما تفكر فيه الشخصية، وكذلك عن الشخصية المتحدثة أو المحلِّلة لنفسها، بالانتقال إلى شخصية أخرى متشظية أو

---

(1) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص442.

(2) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص122.

(3) تاريخ الرواية الحديثة ألبيريس، ص 446- 447.

(4) الرواية بحث عن واقع لن يوجد إلاَّ بعد الانتهاء من الكتابة-الرواية والواقع الموضوعي، آلان روب جرييه، (الرواية والواقع، لوسيان غولدمان، وآخرون، ص29).

(5) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص92.

منعكسة على سطح الأشياء، ما يعني أن الرواية الجديدة قد قدمت الشخصية ولكنها مقدمة بطريقة مسطحة، وفي صورة مفتتة[1]، بحيث لا يمكن الإمساك بها في صورتها المتعارف عليها، وذلك عبر "تفتيت الرؤية عند البطل، بحيث لا يستطيع أن يوحِّد بين الانطباعات الجزئية المختلفة، التي يستمدها من التجارب المتعددة التي يتعرض لها خلال حياته أو خلال ما يمر به من أحداث"[2]، وانعكاس هذه التجارب يظهر في الوصف؛ حيث يتم التعرُّف على الشخصية من انعكاس انفعالاتها على الأشياء، وكذلك في طريقة تقديم هذه الأشياء ووصفها، التي تندثر فيها أهمية المنطقية في تقديم الحدث، أو إبراز الشخصيات الجاهزة التي تنقاد بسهولة لسلطة الناقد؛ ففي الرواية الجديدة لا يوجد شيء منطقي، أو ثابت، أو نهائي؛ فكل شيء متحول، وهي تقدم للقارئ الأشياء مشكوكاً فيها، والنص يُجسَّد أمامه بوصفه مشروعاً "يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه، فلا شيء استقر وانتهى أمره، لا بداية ولا نهاية (...) تتعدد البدايات أو تتعدد النهايات (...) وكل ذلك بهدف أن يظل القارئ واعياً، وأن يشارك المؤلِّفَ في الأحداث"[3].

المطلب الثاني

البعد الشكلي لمفهوم الشخصية

ما سبق طرحه عن مفهوم الشخصية - روائياً أو إبداعياً- أوضح أن للأيديولوجيا، وعلمي الاجتماع، والنفس دوراً كبيراً في إرسائه؛ الأمر الذي خلق تعدداً في المفاهيم جعلت إخضاع الشخصية لسلطة النقد أمراً بالغ الصعوبة، لكن هذا التنوع أفرز - في المقابل - اتجاهات نقدية جادة حاولت التصدي لغزارة

---

(1) ينظر:النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية، محمد على الكردي، (مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، 1983م، ص 148).

(2)إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة، محمد على الكردي، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، 1993، ص81).

(3) مقدمة كتاب: لقطات، آلان روب جرييه، ص24.

المفاهيم المطروحة عن الشخصية الروائية، وذلك من خلال محاولة إيجاد ضوابط نقدية شكلية تتعامل مع بناء الرواية عموماً، والشخصية خصوصاً، بعيداً عن سلطة الأيديولوجيا القاهرة، في هذا الإطار تبرز إنجازات النقد الأنجلوسكسوني في مجال نظرية الرواية؛ وكذلك مجهودات البنيوية الشكلية في السياق ذاته.

أ- الشخصية في النقد الأنجلوسكسوني :

شهدت عشرينيات القرن المنصرم ازدهاراً في حقل النقد الروائي الأنجلوسكسوني، وتتمظهر أهمية ما تم إنجازه من هذا النقد في "توجهه الواضح نحو دراسة الرواية من حيث بنائها، وتركيبها الداخليين"[1]، وفي هذا الإطار تبرز ثلاثة كتب تعتبر تأسيسية في مجال نظرية الرواية وهي كتب: صنعة الرواية لبيرسي لوبوك، وأركان الرواية لفورستر، وبناء الرواية لأدوين موير؛ وبتتبع إسهام هؤلاء النقاد في تحديد مفهوم الرواية عموماً، والشخصية خصوصاً تبرز بعض المحاولات التي تسعى لوضع الشخصية في إطارها داخل النص شكلياً أو مضمونياً.

في كتابه صنعة الرواية يسعى بيرسي لوبوك إلى حسم عدة قضايا تتعلق بنظرية الرواية، وبخاصة ما يتعلق بوجهة النظر، أو الزمن، أو تحديد العلاقة بين المؤلف والشخصية.. وعلى الرغم من ذلك لم يهتم بالشخصية بصورة منفردة، حيث لم يتناولها بصورة صريحة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، هذا التناول غير المباشر يتفق مع ما رصده الناقد لحمداني حميد؛ عندما اعتبر الكتاب مجرد "تساؤلات أولية حول بعض مكونات الرواية وأدواتها، كالعنصر الدرامي وتعددية الأساليب والزمن"[2]، لكن تتبع عناصر الشكل الروائي التي تطرق إليها الناقد لم تخلُ من بعض المؤشرات الموضِّحة رؤيته تجاه الشخصية الروائية، فهي من وجهة نظره تقوم بدور مهم على مستوى تذكير القارئ بمدلول النص السردي؛ فالقارئ لا

---

(1) بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 2000م، ص13.
حميد لحمداني هو نفسه لحمداني حميد مؤلف كتاب الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي واختلاف الاسم في التقديم والتأخير بين الطبعتين فقط.

(2) المرجع السابق، ص14.

يمتلك المقدرة على استعادة أحداث النص، أو دلالاته بصورة كاملة، في حين أنه يستطيع أن يلم شتاته من الشخصيات التي تبقى راسخة في ذهنه، لتذكره بالرؤية التي يطرحها النص، ما يعني أن جودة النص كامنة في قدرته على خلق شخصياتٍ تبقى في الذاكرة بعد الانتهاء من قراءة ذلك النص[1]؛ لذا يمتدح لوبوك كلاً من: (ريتشاردسون، وتولستوي، وفلوبير) لأنهم استطاعوا أن يُقدِّموا شخصيات مُؤثِّرة؛ تحمل رؤاهم وأفكارهم، وتذّكر القارئ بها؛ ومن ثَم فإن شخصيات مثل "كلاريسا، وآنّا، وإيما، هي حقيقة راسخة وكذلك هم مؤلفوها"[2]، ليصبح التحاور مع الشخصية متماهياً مع محاورة القارئ للكاتب، وهما في مجموعهما يمثلان الحياة في تحولاتها، يقول لوبوك: "فنحن نناقش الكاتب ونناقش الأشخاص الذين ذكرهم في كتابه، كما نناقش نوع الحياة التي يقدِّمها ومقدار نجاحه في هذا التقديم"[3].

الدلالة المزدوجة التي حملتها الشخصية تجاه أفكار الكاتب، ونقاشها للحياة تطرح أمراً مهما يتعلق بقضية المحاكاة؛ فلوبوك يطرح مفهوماً مبدئياً عن الرواية مفاده: أن الرواية "صورة للحياة، والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا"[4]، مصطلح الصورة يعيد إلى الأذهان قضية محاكاة النص للواقع، في بُعدِها الاستنساخي الذي يشمل الشخصيات المقدَّمة في النص، ويدعم هذا التوقُّع ما ذكره لوبوكُ عن معيار الحكم على الرواية حيث يقول: "دعونا نحكم عليها فيما إذا كانت صادقة مفعمة بالحيوية مقنعة، كما هي الحياة في الواقع"[5]، لكنه لا يسمح لهذا الانطباع المبدئي بالتمادي عندما يؤكد على استحالة المحاكاة الحرفية للواقع؛ فالحياة الموجودة في النص وإن كانت محاكية للحياة الحقيقية فإنها تختلف عنها؛

---

(1) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م، ص15-16، 18.
(2) المرجع السابق، ص16.
(3) المرجع السابق، ص16.
(4) المرجع السابق، ص19.
(5) المرجع السابق، ص20.

من جهة ارتباطها بوجهة نظر المؤلِّف، ما يعني أن الرواية "انطباع عن الحياة أكثر مما هي حدث"[1] يرصد وقائع حقيقية فيها، هذا المفهوم ينتقل إلى مستوى الشخصية فلوبوك يربط ضدياً بين بلزاك وتولستوي من خلال مفهومي المحاكاة والتعبير؛ فالأول – من وجهة نظره- لم ينجح في خلق شخصيات مُقْنِعة؛ لأنه اهتم بتأطيرها مكانياً، ورسمها خارجياً؛ بهدف أن تعطي انطباعاً حقيقياً عن الحياة التي تنتمي إليها، لكن ما حدث أنها ظلت مجرد صورة مستنسخة عنها. في حين أن تولستوي لا يمتلك عبقرية بلزاك في هذا التقديم، لكنه يمتلك الأهم وهو: القدرة على خلق شخصيات معبِّرة، يقول لوبوك في هذا السياق: "إن معرفة بلزاك العامة بهم، وقدرته على رسم انطباع عما يعرفه هو، هما أمران عظيمان جداً؛ بحيث إن شخصياته أحياء قبل أن يبدأوا الفعل، أحياء يتمتعون بطاقة كافية تماماً. إن فهم تولستوي لُمجْمل وجود الإنسان، ولكل شيء يصنع هذا الوجود ليس فهماً واسعاً مثل فهم بلزاك ولكن من ناحية أخرى يستطيع أن يوجد مشهداً حيًّا معبراً بيسر وروعة عن أيِّ شيء كان، وعن أبسط جزئيات الحادثة"[2]، ومن ثم تبرز السهولة في التعبير بوصفها فارقاً جوهرياً بين الاثنين؛ فتولستوي قادر على خلق شخصية روائية في عبارات موجزة معبرة من غير أن يضطر إلى خلق إيهام بذلك، كما أن باستطاعته أن يعبِّر عن حشد من الشخصيات من غير أن يهضم حق أيٍّ منها في التقديم، ومن دون أن يندفع باتجاه دراستها خارج إطار الحدث الروائي[3].

ما يمكن استخلاصه من مفهوم لوبوك للشخصية هو وجوب أن تكون مرتبطة بالحياة، لكنها ليست صورة عنها بل انطباع أو تعبير عما يجري فيها من تحولات، وتبقى السِمة الأهم التي يجب أن تتوفر فيها ممثلة في قدرتها على اختزال رؤية المؤلف؛ التي تتجاوز إطار التعبير عن الحدث الآني إلى أن تكون صالحة لكل زمان ومكان، ويستدل لوبوك على ذلك بقدرة شخوص تولستوي - في رواية الحرب

(1) المرجع السابق، ص216.

(2) المرجع السابق ص 218 .

(3) ينظر: المرجع السابق ص 216- 217 .

والسلام- على تحليل واقع المجتمع الإنجليزي فيقول عنهم: "لقد وقع عليهم أولاً أن يمثلوا دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد، إنهم يمثّلون القصة الأزلية التي لا تتبدل في كل زمان ومكان (...) والأمر يبدو اليوم مثيراً للدهشة بالنسبة للقارئ الإنكليزي وهو يلحظ مدى الإخلاص الذي تمثّل به شخصيات تولستوي روسيا القرن التاسع عشر، وشباب القرن العشرين في إنكلترا. إن الأمر واحد فالحياة في موسكو يومذاك هي ذات الحياة في لندن اليوم"[1]، إن ما طرحه لوبوك عن الشخصية المتجاوزة سياقها المُنتجَة خلاله، الصالحة لأن تُقرأ في سياق آخر يعتبر رؤية متقدمة وجدت صداها في النقد المضاد لنظريتي المحاكاة الأرسطية، والانعكاس الماركسية، وكذلك لنظرية غولدمان التوليدية التي ترى بنية النص متوائمة مع البنية الاقتصادية، والدليل على ذلك ارتباط ما طرحه لوبوك عن شخصيات تولستوى الخالدة مع رؤية الناقد اسكاربيت التي مفادها: أن النص يتجاوز سياق نشأته؛ ببقاء تأثيره في سياق اجتماعي مخالف له، ويفسر اسكاربيت ذلك على أساس أن المعنى إنما هو عملية حوارية تمنح النص مدلولات جديدة تتناسب مع معايير السياق الجديد الذي تلقّاه[2].

أما فورستر - في كتابه أركان الرواية- فيضع تقسيماً للشخصيات الروائية يعتمد على وظيفتها في الرواية؛ وذلك على أساس أنها إما أن تكون مسطّحة وإما مغلقة؛ فيعرف الشخصية المسطّحة بأنها التي "تُرسم في أنقى صيغها، وتدور حول فكرة أو خاصة واحدة، عندما لا يتوافر فيها أكثر من عامل. كما أنها تبدأ تنحني نحو الكرة منذ البداية"[3] ومن ثم فهي تمتاز بسهولة التعرف عليها؛ بحيث لا تحتاج إلى إعادة التقديم من جديد في النص؛ فخاصيتها هي سهولة تذكُّرها أثناء ظهورها

---

(1) المرجع السابق ص 38.

(2) ينظر: النقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع النص، بيير زيما، ترجمة: عائدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد، وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991م، ص212- 213.

(3) أركان الرواية، إ. م .فورستر، ترجمة: موسى عاصي، مراجعة: سمر روحي الفيصل، دار جروس برس، طرابلس- لبنان، ط1، 1994م، ص 54.

في مسيرة الأحداث؛ لاتصافها بالثبات[1]، وعلاقة الشخصية المسطَّحة بالحدث تتسم بانعدام التفاعل؛ فالأحداث لا تسهم في تغييرها، وكل ذلك مقصود من قبل الروائي؛ لكي تقوم الشخصية بخدمة فكرته من دون الحاجة للتقديم من جديد، أو لإعادة التفسير؛ ما يسهِّل على القارئ مهمة الوقوف على أحداث القصة، واسترجاعها عن طريق هذه الشخصيات النمطية[2]. ويعرِّف فورستر النمط الآخر من الشخصية – المغلَقة – بقوله: "إن اختبار شخصية مغلَقة يكْمُن في اختبار قدرتها على الإدهاش والإقناع فإن لم تدهش بتاتاً فهي مسطَّحة، وإن لم تُقنِع فهي مسطَّحة تتظاهر بأنها مغلقة"[3]؛ هذا الإقناع يأتي من علاقتها بالحدث؛ فما تمتاز به الشخصية المغلَقة هو التفاعل المستمر بينها وبين الحدث؛ بحيث تبدأ الشخصية في التكشُّف للقارئ تدريجياً عبر ذلك التفاعل، الأمر الذي يعطيها قدرة على الإدهاش المصحوب بالإعجاب، ما يعني أنها استطاعت أن تأتي بعمل جديد، أو بصيغة غير معروفة فيها من قبل، لكن ذلك مشروط بأن تكون مقنعة للقارئ بصدق البواعث المؤدية إلى هذا العمل الجديد المدهِش[4].

التقسيم الذي وضعه فورستر وفقاً لخاصيتي الثبات والتغير لاقى قبولاً لدى إدوين موير؛ وذلك بموافقته على المعيار الذي وضعه فورستر لقياس الشخصية المغلقة على أساس قدرتها على المفاجأة وإثارة الإعجاب[5]، لكنه لم يتوقف عند الحدود التي رسمها فورستر للتمييز بين الشخصيات، بل تعداها إلى رؤية جديدة تصنِّف الشخصيات وفقاً لعلاقاتها بالحدث؛ فكانت ثمرة ذلك الخروج بثلاثة أنماط للرواية تدخل الشخصية بقوة في تأسيسها وهي: رواية الحدث، ورواية الشخصية، والرواية الدرامية؛ ففي رواية الحدث تكون السيادة للحدث على حساب الشخصية؛ فـ"الأحداث تدفع الشخصيات إلى أعمال تساعد على تعقُّد الحدث، ولكن الحدث هو

(1) ينظر: المرجع السابق ص 54.

(2) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص 103.

(3) أركان الرواية، فورستر، ص 61.

(4) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص 104.

(5) ينظر: بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجيل للطباعة، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 136.

العنصر الرئيسي، واستجابة الشخصيات له شيء عرضي، من طبيعته دائماً أن يخدم الحبكة. وتكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث"[1]، وعلى هذا الأساس تعلو قيمة الحدث مهما كان تافهاً، فباستطاعة الكاتب أن يطوِّره ويجعله يتشعب ويثير الانفعالات المتمثلة في: التوقُّع، والفزع، والخوف[2]؛ ليخلق المتعة والتشويق لدى القارئ، "أما الشخصيات فإنها تسخَّر لتعقيد الحوادث وتوليدها، وليس لها قيمة خاصة في ذاتها.. ولهذا فإنها لا تسلك مسلك الأحياء الذين نقابلهم في حياتنا، بل تمضي على صورة خاصة يرسمها لها الكاتب، حتى تكون مطية ذلولاً للحوادث والمفاجآت والأعمال الخارقة"[3]. أما في رواية الشخصية فتتغير الأدوار بين الشخصية والحدث فـ"المواقف عامة أو نمطية مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة، (...)، كما لا يتحتم على الحدث أن ينبع من التطور الداخلي أي من التغير النفسي للشخصيات (...) بل كل ما نطلبه منه أن يكشف عن صفاتها المختلفة التي كانت لها منذ البداية"[4]، ومن ثم فإن أهم ما يميز "هذا اللون من الروايات، في الأغلب، سكونية الشخصية، أو بطء إيقاعها على الأكثر وابتعادها عن التأثير أو التأثُّر بالأحداث الجارية"[5]؛ وهو نتيجة منطقية لانفصال الشخصيات عن بعضها؛ لتصبح مهمة الحدث توضيح معالم الشخصية، أو الإسهام في تقديم شخصية جديدة من دون أن يكون له دور في تطويرها، وبيان ما طرأ عليها من تغيرات تمس جوهرها؛ فالهدف هو بيان صفاتها للقارئ، وهي بذلك تقترب من مفهوم الشخصية المسطَّحة عند فورستر، تقديم الشخصية على هذه الصورة يخدم الكاتب إذ باستطاعته التحكم بها وتحريكها كيفما يشاء، وفق الأوضاع التي تواجهها في النص المتخيَّل؛ فهي تكاد تكون ثابتة من بداية الأحداث إلى نهايتها[6].

---

(1) المرجع السابق ص 15- 16.

(2) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص17.

(3) فن القصة، محمد يوسف نجم، ص 145.

(4) بناء الرواية، إدوين موير، ص19.

(5) تحولات السرد - دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م، ص266.

(6) ينظر: بناء الرواية، إدوين موير، ص19، وفن القصة، محمد يوسف نجم، ص147- 149، وبنية النص السردي، حميد لحمداني، ص17.

ما سبق يمكن تلخيصه تحت عنوان: خضوع الشخصية للحبكة، أو أن الحبكة هي مجرد إطار للشخصية، وتجسَّد ذلك في ظهور روايتي: الحدث، والشخصية[1]، أما التِحام الحبكة مع الشخصية فينتج عنه - عند موير - النمط الثالث المتمثل في الرواية الدرامية أو التمثيلية، التي "تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معاً"[2]؛ "فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغيِّر الشخصيات مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية"[3]، ويجزم موير بأن روايتي الحدث والشخصية توجد فيهما "ثغرة بين الحبكة والشخصيات، أما في الرواية الدرامية فلا ينبغي أن توجد مثل تلك الثغرة؛ فحبكتها جزء من معناها"[4]، وإذا كانت شخصيات رواية الشخصية تتصف بالثبات فإن ذلك يتغير في الرواية الدرامية، حيث يكون تغيرها ناجماً عن تأثيرها المتبادل على بعضها بعضاً[5]، ومن ثم فهي نامية و"عنصر التوتر أساسي فيها، والشخصية فعَّالة"[6] ومتفاعلة، وهي بهذا المفهوم تتفق مع مفهوم الشخصية المغلَقة عند فورستر، وإذا كانت العناية في رواية الشخصية تهتم بظاهرها وفقاً للتأثر بما يحدث في الواقع، فإنها - في الرواية الدرامية أو التمثيلية - تتوحد في بعديها الخارجي والداخلي؛ ليبرز انسجامها ظاهرياً وباطنياً[7].ويضع موير معياراً للتفريق بين الشخصيات؛ فالمسطَّحة هي التي "يمكن أن التعبير عنها بجملة واحدة، أو بجمل قليلة، وعلامة الشخصية الدرامية أنها تنمو؛ ومن ثم فلا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة، أو بجمل قليلة"[8]؛

(1) ينظر: بناء الرواية، إدوين موير، ص42.

(2) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص18.

(3) بناء الرواية، إدوين موير، ص37.

(4) المرجع السابق ص42.

(5) ينظر: المرجع السابق ص57.

(6) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص18.

(7) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص150.

(8) بناء الرواية، إدوين موير، ص138.

فتفاعلها مع الحدث ومع بقية الشخصيات يجعل من عملية تحديدها أمراً بالغ الصعوبة على القارئ، والناقد[1].

ب- الشخصية في النقد البنيوي:

برز المنجز البنيوي الشكلي في مجال نظرية الرواية من خلال الاستفادة من منجزات الشكلية الروسية[2]، التي أرست منطلقاً نقدياً مهماً أخذته البنيوية من بعدها بكل أمانة، و"هو ضرورة تجاوز النقد السائد الذي يعتمد على الشطحات التأملية للناقد، أكثر من اعتماده على مكونات نص الكاتب"[3]؛ ما يعني وجوب التحول إلى شعرية النص الأدبي من خلال عناصره البنائية، ومن ثم البحث في جماليات النص عبر شبكة العلاقات القائمة بين تلك العناصر، بعيداً عن إخضاعه لإنجازات معرفية خارجية جاهزة، أو تحويله إلى مسرح للآراء والانطباعات الشخصية التي لا تعطي الأولوية للنص؛ فالنص الروائي ليس مجرد استنساخ لحوادث اجتماعية أو سياسية، و"ليس مجرد تعاقب أحداث في الزمان والمكان، بل هو بنية تتعلق بتناسق خاص بها، وبنحوٍ تخضع له وتنتجه في الوقت ذاته"[4].

ويلخص رولان بارت المعضلات التي واجهت النقد القصصي وجعلته ينتقل من معالجة الشخصية مضمونياً إلى مستوى المعالجة الشكلية فيقول: أمام"لا نهائية القصص، وتعددية وجهات النظر التي نستطيع أن نتكلم عنها (تاريخية، نفسية، اجتماعية، اتنولوجية، جمالية)، يجد المحلِّل نفسه رويداً رويداً في الوضع الذي كان فيه سوسير أمام الخليط اللغوي الشاذ؛ فيعمل باحثاً لكي ينتزع من الفوضى الظاهرة

---

(1) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، ص152.

(2) في بدايات القرن المنصرمظهرت الشكلية الروسية آخذة اسمها من منطلقها النقدي الذي تدعو فيه إلى التركيز على الجانب الشكلي وتركيب البناء الداخلي، والابتعاد بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية ممثلة في علمي الاجتماع والنفس. ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص11.

(3) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص169.

(4) النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي..الرواية العربية ودلالات الهوية، بسام بركة، (مجلة الفكر العربي، الصادرة عن معهد الإنماء العربي، بيروت، خريف 1995م، العدد الثاني والثمانون، السنة السادسة عشر، (4)، ص187).

للرسائل مبدأ للتصنيف، وملجأ للوصف"[1]، فتحول الشخصية إلى جوهر نفسي أو اجتماعي وضع النقد في مأزق إيجاد المعايير التي تسهم في تحليل تلك الشخصيات، أو القبض على ملامحها المحددة، هذا الزخم الهائل من النصوص عموماً، والشخصيات خصوصاً فرض على الشكلانيين الروس والبنيويين من بعدهم ضرورة إيجاد مخرج من هذا المأزق؛ فـ"التحليل البنيوي منذ ظهوره نفر نفوراً كبيراً من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر"[2]، وهذا ما عبّر عنه فلاديمير بروب بصورة صريحة بقوله: إن "ظاهرة إرادة الشخصيات ونواياها لا يمكن أن تعتبر شيئاً أساسياً لتعريفها، فالمهم ليس ما تريد الشخصيات عمله، ولا كيف تشعر، لكن أفعالها مُقوَّمة ومُعرَّفة من معانيها للبطل وسير الأحداث"[3]، وهو ما يعني - تحديداً- الحديث عن العلاقة بين العناصر المكوِّنة للنص عند تفسيره، ومن ثم الابتعاد عن الخوض في المضامين الاجتماعية والنفسية.

ما قامت به البنيوية الشكلية في مجال دراسة الشخصية ارتكز في أساسه على ما أرسته الدراسات اللسانية في مجال اللغة، من خلال تحديد العلاقة بين الدالِّ والمدلول[4]، الذي انتقل إلى الشخصية؛ عبر اتجاه النقد البنيوي الشكلي إلى "تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف؛ أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت"[5]، وتلتقي الشخصية مع الدال اللغوي من خلال أسمائها وصفاتها وتتحول إلى مدلول من خلال ما يقال عنها وما تقوله الشخصية عن نفسها داخل النص لكنها تختلف عن الدال والمدلول لغوياً من جهة أنها ليست جاهزة قبل كتابة النص، بل هي بمثابة دال يمتلئ ويغتني دلالياً

---

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص 27.

(2) المرجع السابق ص63.

(3) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1989م، ص161.

(4) في المنجز اللساني يشير الدالُّ إلى الصورة الصوتية للفظة، بينما سيكون المدلول هو تحول هذه الصورة الصوتية إلى نظام ذهني على هيئة فكرة أو معنى. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير حجازي، ص 134.

(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 213.

بالتدريج إلى أن يصل إلى صورته الدلالية النهائية في خاتمة النص الروائي[1]، وعلى هذا الأساس يعرِّف فيليب هامون الشخصية الروائية بأنها "وحدة دلالية لا تولد إلاَّ من وحدات المعنى، فلا تتكون إلاَّ من الجمل التي تقولها أو تقال عنها"[2].

أما على صعيد استعراض المجهودات التي قام بها النقاد البنيويون فيبرز اسم فلاديمير بروب بوصفه الناقد الشكلي الذي لفت الانتباه إلى إمكانية تناول الشخصية من خلال الوظائف التي تقوم بها داخل الحكاية[3]، حيث اعتبر الشخصية في الحكاية الخرافية مؤديةً لوظيفة داخل القصة؛ ما يعني أن مفهومها سيتحدد من نمط الوظيفة التي تؤديها، واختيار الوظيفة بوصفه أساساً لتحديد الشخصية جاء بعد تأمل الوظائف التي تقوم بها في الحكاية الخرافية الروسية، يقول بروب: "يمكننا أن نقول مقدماً إن عدد الوظائف صغير جداً، بينما عدد الشخصيات كبير جداً"[4]، فما لاحظه بروب من استقراء الحكايات الخرافية هو أن عدد الشخصيات مطلق، ومن ثم يصعب حصرها على أساسها المضموني الاجتماعي أو النفسي، وبالمقابل فإن تدقيق النظر في الوظائف التي تؤديها يفضي إلى اكتشاف محدودية هذه الوظائف، وذلك يعني إمكانية حصرها عبر الوظائف التي تؤديها[5]، وإن كان هناك اختلاف بينها فهو اختلاف ظاهر يكمن في طريقة الصياغة أما الوظيفة فهي ثابتة، وذلك يعني أنه "لا وجود إلاَّ لخرافة واحدة تتغير ملامحها الخارجية ولكن مكوناتها

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص51 وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 213.

(2) نقلاً عن الشخصية في الرواية الحداثية المغربية، محمد أقضاض، (الرواية المغربية - أسئلة الحداثة، حسن الصميلي، وآخرون، ص222).

(3) يعترف رولان بارت بأهمية ما قام به بروب وبتأثيره على الدراسات اللاحقة حيث يقول: "لم تتوقف الشخصية منذ بروب عن فرض نفسها على التحليل البنيوي للقصة؛ فالشخصيات (...) تشكل مخططاً ضرورياً للوصف" مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص63- 64.

(4) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ص 76.

(5) يحدد بروب مفهوم الوظيفة في الحكاية "على أنها فعلُ شخصيةٍ تُعَرَّفُ من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"، أي: أهميتها في التأثير على حركة الحدث في القصة. المرجع السابق ص77، أما حميد لحمداني فيترجم تعريف الوظيفة عن النسخة الفرنسية على النحو الآتي: "ونعني بالوظيفة: عملَ شخصيةٍ ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة". بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص24.

البنيوية الجوهرية ثابتة"[1]، وخلاصة ذلك تتجسد في أن الشخصية "لم تعدْ تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[2]؛ ومن ثم فإن إقامة تصنيف للشخصيات على أساس الوظيفة يعتبر أكثر ضمانة من محاولة حصرها على أساس بعدها المضموني.

أحصى بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات فوجدها محصورة في إحدى وثلاثين وظيفة، وبالتعمق فيها أمكن له اختزالها في دوائر مشتركة من الوظائف المتشابهة فوضعها في سبع دوائر[3]، وعلى أساس هذه التصنيفات تحول الفعل إلى وظيفة تقوم بها الشخصية، وذلك يعني أن كل شيء تقوم به الشخصية في النص له معنى، حيث إن "الفن لا يعرف الضوضاء – بالمعنى الإعلامي للكلمة- إنه نظام محض، فليس هناك، ولم يكن هناك قط وحدة ضائعة مهما كان الخيط الذي يربطها بأحد مستويات القصة طويلاً، أو واهناً، أو قوياً"[4].

أما رولان بارت فينطلق في تحديد مفهوم الشخصية من مسلَّمة نقدية مفادها أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير فواعل؛ ولكن هذه الفواعل - من جهة أخرى- تمتاز بالتنوع والكثرة؛ ومن فهي "لا يمكن أن تكون لا موصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات الشخصيات"[5]، مقولة بارت السابقة أوضحت مسألتين مهمَّتين الأولى: ضرورة إخضاع الشخصيات للتحليل والوصف انطلاقاً من بنية النص، والأخرى: تتعلق بحقيقة أن تحديد

---

(1) في السرد..دراسات تطبيقية، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامِّي، صفاقس- تونس، ط1، 1998 م، ص18.

(2) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص 25.

(3) تمثلت الدوائر السبع التي تصنف الشخصيات من خلالها في: 1- دائرة فعل الشرير. 2- دائرة فعل المانح. 3- دائرة فعل المساعد. 4- دائرة فعل أميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها. 5- دائرة فعل المرسل. 6- دائرة فعل البطل. 7- دائرة فعل البطل المزيف. وكنتيجة لذلك ستشهد الحكاية بروز سبع شخصيات فاعلة في بنيتها. ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ص158- 159.

(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص41.

(5) المرجع السابق ص64.

الشخصيات لا يكون إلاَّ من رصد العلاقة بينها وبين ما تقوم به من فعل داخل النص، ما يعني تحول الشخصية إلى فاعل في القصة أو الرواية، وذلك ما أعلنه بارت بقوله: إن "كل القصص (الحكايات الشعبية، النصوص المعاصرة) (...) تحتوي على فواعل، ولكن ليس على شخصيات، أي: يجب أن نعلن أن (الشخص) ليس سوى عقلانية نقدية يفرضها عصرنا على فواعل سردية"[1]، بحسب ما تتطلبه البنية من هذه الفواعل، وذلك يعني أن الشخصية كائن ورقي يمتلئ وفقاً لمتطلبات البنية؛ التي يقول عنها بارت: إن "كل شيءٍ فيها يحمل دلالته على مستويات مختلفة، وهذه المسألة ليست مسألة فن – من جهة الراوي- إنها مسألة بنية؛ فكل ما هو مسجل في نظام الخطاب فلأنه قابل للتسجيل تحديداً(...) فلكل شيءٍ معنى و إلاَّ فلا معنى لأيِّ شيءٍ"[2].

من الواضح أن البنيوية الشكلية قد انشغلت بتطوير نظرية بروب عن الوظائف أكثر من اهتمامها بتطوير مفهوم أوسع أو أشمل للشخصية، و هو ما تجلَّى عند غريماس الذي اشتغل على وظائف بروب وقام بتطويرها، حيث اعتبر الوظائف مجرد عوامل تختزل العالم الأكبر في عالم أصغر تمثله هذه العوامل، التي اختزلها في ستة عوامل[3]؛ فالشخصية عند غريماس تحولت إلى عامل أو دور تقوم الشخصية بتمثيله، الأمر الذي يجعل الشخصية مجسَّدة في إطارين هما: العاملِ أو الدور المنوط بها، ثم الإطار التمثيلي الذي تقوم من خلاله بالظهور على هيئة فردٍ يقوم بأحد الأدوار العاملية الستة، ما يعني أن مفهوم الشخصية قد تحدَّد في مزاوجتها بين العامل والممثل[4].

إن تقصِّي ما قام به عدد من البنيويين - بعد بروب - في مجال تصنيف

---

(1) المرجع السابق ص64.

(2) المرجع السابق ص40- 41.

(3) وتتجسد هذه العوامل في: (المرسل، والمرسل إليه، والذات، والموضوع، والمساعد، والمعارض) ينظر: الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص 271، وبنية النص السردي، حميد لحمداني، ص51-52.

(4) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص51- 52.

الشخصية، أو محاولة ضبطها، واختلاف الأسماء الخاصة بها فيما بينهم..[1]، تجعل المتفحص لكل ذلك يخرج باستنتاجين:

الأول: أن الاتجاه الذي اختطته البنيوية في تحليل الشخصية قد أفرز مفهوماً جديداً للتعامل النقدي معها؛ "وهو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، أي إلى وظيفتها، والأدوار التي تقوم بها، والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعاً لها"[2]، وذلك يعني أن الشخصيات في النقد البنيوي "ليست حقيقة، أو مجرد أشخاص وجدوا قبل العمل الأدبي، بل هم مجرد رموز داخلةُ تقوم بأدوار معينة"[3]، وذلك ما دفع إلى انتقاد البنيوية عبر اتهامها بتقزيمٍ دور الشخصية؛ فحصرها في إطار وظيفة، أو فاعل، أو عامل تابعٍ للحدث لا يختلف عن مفهوم المحاكاة عند أرسطو، عندما جعل الشخصية مجرد حامل للحدث، ومحاكٍ لفعل أو مثال[4].

أما الاستنتاج الآخر: فيظهر في تعدُّد التصورات النظرية التي تخلق معضلات على مستوى النقد التطبيقي الممارس على النصوص الروائية المرنة على النقد حتى في بُعده الأيديولوجي الموجَّه إلى المضمون، ومن ثم فإن التطبيق سيكون أعسر مع قوانين بنيوية صارمة تصطدم بمرونة الشكل الروائي، وهذه المعضلة لم تكن غائبة عن أذهان البنيويين أنفسهم حيث صرَّح بارت بقصور البنيوية الشكلية عن الإحاطة بالشخصية عندما قال: "إن القضايا التي أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحل بعد"[5].

---

(1) ينظر مفصَّلاً في: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص39، 62، وبنية الشكل الروائي، حسن بحرواي، ص 213 وما بعدها.

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 221.

(3) البعد النقدي-قراءات في الأدب والفكر، رمضان سليم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1987م، ص110.

(4) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص148، وبنية النص السردي، حميد لحمداني، ص25.

(5) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ص66.

★★ محاولة تأطير مفهوم الشخصية :

بناءً ما سبق عرضه عن مفهوم الشخصية في مستويات إبداعها، والنقد الموجه إليها أيديولوجياً وشكلياً، تتكشّف عدة معضلات، وتبرز عدة تساؤلات مهمة لها علاقة بالمشهد النقدي الروائي العربي عموماً، وبمفهوم الشخصية خصوصاً، ولعل أهم معضلة هي التي تتبلور في صورة تساؤل فحواه: هل استقر مصطلح الشخصية الروائية؟؛ إن الإجابة المبدئية تتلخص في أن مفهوم الشخصية لم يستقرَّ بعدُ، بل ولم ينلْ حظه من العناية نقدياً لأجل تحديد مفهومه بشكل دقيق[1]، أما على نطاق أشمل فإن تأمل السرد التاريخي السابق يبين مدى الصعوبة في الحكم على مفهوم الشخصية بالاستقرار في يوم ما، وما تعدد مفاهيمها وإدلاء كل علم بدلوه في محاولة تحديد مفهومها إلاَّ دليل على خصوبة مفهومها، وما القراءة الحيادية السابقة وعدم تبني أيٍّ من المفاهيم التي تمَّ طرحها إلا مؤشر على عدم إسقاط أيٍّ من تلك المحاولات؛ لكونها تصب في مصلحة إثراء الشخصية مضمونياً وشكلياً[2]، كما أن مرونة الرواية وقدرتها على استيعاب كافة الرؤى المتناقضة تجعل من الصعوبة بمكان الحديث عن اندثار المفاهيم التي طرحتها الأنماط الروائية والنقدية على امتداد تاريخها؛ فلا يمكن الحكم باختفاء المفاهيم الرومانسية، و الواقعية، والنفسية... من الرواية الحديثة، بل إن الأمر يتجاوز ذلك إلى عدم الحكم بانتهاء مرحلة رواية التسلية، أو رواية الخوارق التي تتمثل – حديثاً- في رواية الخيال العلمي، حيث يتم الخروج عن إطار المعقول زمنياً ومكانياً، وإعطاء الأهمية للخارق المتجاوز للآني؛ باستغلال الطفرة العلمية الهائلة في حقل في الرواية، لتكون بديلاً للأسطورة أو الخرافة[3]، كما أن الحديث عن غياب الحدث وتحول الاهتمام إلى الشخصية أمر لا يمكن الجزم به؛ ففي الرواية البوليسية يبدو مصدر ارتقائها وقبولها

---

(1) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص129.

(2) يشير نورثروب فراي إلى ضرورة الإيمان بالتعددية وعدم التوجه إلى الإيمان بمنهج نقدي واحد، فيقول: "ما على الدارس إلا أن يختار بين الإقرار بمبدأ المعنى المتضاعف، وبين انتقاء إحدى هذه الفرق وعندها يتوجب عليه أن يحاول البرهان على أن بقية الفرق أقل مشروعية". تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د. ط، 1991م، ص107.

(3) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص429- 430.

ليس لما "فيها من دقة وشمول في رسم الشخصيات، ولكن لما فيها من براعة في سرد الحوادث، وتنسيقها بحيث تستأثر بانتباه القارئ"[1]؛ فيكون التركيز منصبًّا على عناصر مثل: التشويق، وإثارة الدهشة، والمفاجأة غير المتوقعة..؛ ومن ثم فإن الرواية البوليسية تتجه إلى الاهتمام بالحدث أو الخبر أكثر من الاهتمام بالشخصية، ووفقاً لما سبق عرضه إبداعياً ونقدياً سيكون هذا الصنف من الرواية خطوةً إلى الخلف!![2].

بالتحول إلى النقد في تعامله مع الرواية عموماً والشخصية خصوصاً فإن المتأمل للمشهد الروائي العربي سيلحظ عدة معضلات ينبغي الوقوف عند أهمها، ومن أبرزها: تأثير نظرية المحاكاة في مجال النقد، ذلك التأثير يتعلق بما افترضته نظرية المحاكاة من وجود نماذج واقعية أو أصيلة يبذل الأديب قصارى جهده للاقتراب منها[3]، الأمر الذي أدى إلى تحول النص الروائي من عالمه المتخيل إلى محاكمة عالمٍ يحاكي ويماثل العالم الواقعي، "ومن ثم أقصيت خصوصية ذلك العالم، وهيمنت نُظمُ الشيء المُحاكَى وصارت مقاساً لكل ما عداه، ولم يعد ممكناً عند بعض مدارس النقد أو دارسي الأدب النظر إلى الأدب أو دراسته إلاَّ على وفق المعطيات المنظورة للشيء المُحاكِي، وهو هنا العالم الموجود والمرئي بالقوة والفعل"[4]؛ ما أدى إلى انعكاسات طالت مكوِّناً مهماً من مكونات الرواية وهو الشخصية التي أفرز تعامل النقد الروائي معها معضلتين لا يخفى تأثيرهما البالغ في تحديد مفهومها؛ المعضلة الأولى: العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الحقيقية أو الواقعية، في هذا السياق يشير فورستر إلى هذه المعضلة بقوله: "النقطة التي مازلنا نتأملها: الفرق بين الناس في الحياة والشخصيات في الكتب، والأمر الشاذ هو أننا نأخذ

---

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم، ص32.

(2) ينظر:دراسات في الرواية العربية، الرشيد بو شعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1995 م، ص61، والزمن والرواية، مندلاو، ص 230.

(3) ينظر: مقدمة كتاب: لقطات، آلان روب جرييه، ص14.

(4) المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص10.

الشخصية على أنها طبيعية وغير نظرية"[1]، ويمكن الزعم بأن السبب الذي أدى إلى ذلك هو ما تحويه الشخصية من قوة إيهامية مكثَّفة، تجعل الشخصية المتخيلة أكثر مراوغة وكثافة من الشخص الطبيعي؛ لأنها مبتكرة من قبل الروائي العالم بكل شيء يخصها، والمتجاور في تقديمه لها مع روائيين آخرين، لن يكون تقديمهم لها متماهياً مع تقديمه الخاص به[2]، خطر المقارنة بين الواقعي والمتخيل ينتقل إلى القارئ الذي يختلط عليه الأمر إلى الحد الذي يجعله يندفع إلى المطابقة بينهما[3]، أجل ربما يهدف الروائي إلى الوصول بشخصياته إلى القارئ عبر الإيهام بتطابقها مع الشخوص الواقعية، ولكن أن ينطلِي ذلك على الناقد فهو ما لا يمكن تصوره؛ ويتجسد ذلك في بعض النقاد الذين "حلَّلوا الرواية تحليلاً يعتمد على التأويل الذي يقودهم إلى تكرار ما تقوله الرواية نفسها، ذلك التأويل الذي يتأسس على حقول معرفية خارج الأدب مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والأيديولوجيا، والفلسفة"[4]، ما يُحتّم على المتصدي لدراسة النص الروائي وجوب أخذ الحيطة "والحذر من مغبة إيجاد مطابقة أوتوماتيكية ومطلقة بين الشخصية الروائية والشخصية الحقيقية"[5]، لكن ذلك لا يمنع من "محاولة العثور على روابط تجمع بين الشخصيتين"[6]؛ فالشخصيات الروائية وإن كانت مبتكرة من محض خيال المؤلف و"قد لا توجد في الحياة، غير أنه لا مندوحة للواقع من أن يرشح من تلك الشخصيات، ولا مندوحة من أن توجد بعض خصائصها في حيوات الناس

---

(1) أركان الرواية، فورستر، ص 49.

(2) ينظر: المرجع السابق ص45.

(3) يضع فورستر مقياساً للتفريق بينهما يقوم على فكرة الكاتب العالم بكل شيء؛ فالشخص الواقعي لا يُعرَف منه إلا الظاهر فقط، أما الشخصية الروائية فهي التي تكشف جميع أوراقها ظاهراً وباطناً من خلال الرواي العليم. ينظر: المرجع السابق ص38-39.

(4) النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد العربي، ج1: المنهج البنيوي- البنية- الشخصية، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994م، ص129.

(5) المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص 65.

(6) المرجع السابق ص65- 66.

الحقيقيين"[1]، وفي المقابل فإن ما ينبغي أن يبقى راسخاً في ذهن الناقد هو أن "الشخصية في العالم الروائي ليست وجوداً واقعياً، بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية؛ للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نُعايِنُها كل يوم"[2]، ما يعني أنها تحيل على مكون واقعي ولكنها لا تطابقه[3]، لأنها تحمل رؤى تخص المؤلِّف نفسه، ولأن الشخصية في تأصيلها كائن خيالي، وهذا "الخيالي أكثر مراوغة من ابن عمه البشري (البيولوجي)؛ فهو مبتكر في مُخيِّلات مئات الروائيين، الذين يملكون أساليب متناقضة في طرحه"[4]، وهذا التناقض في تقديم شخصية واحدة بين الروائيين يطرح تساؤلاً مهَّماً حول جدوى استخلاص أحكام نقدية من نص روائي واحد ومن ثم القيام بتعميمها على مشهد روائي كامل؟!.

ما سبق طرحه يجب أن يغيِّر النظرة إلى الاستنتاجات أو الحقائق التي تستخرج من دراسة الشخصية الروائية بحيث لا يجب أن يكون "المميز الرئيسي لها ليست هل هي موجودة في الواقع أم غير موجودة؟، بل السؤال الجوهري هو: ماذا تمثل هذه الشخصية في الواقع؟، ليس بالمعنى الكمِّي الديمغرافي بل بالمعنى النوعي والقيمي، وبمدى قدرتها على تكثيف ما هو قيِّم، وما هو جوهري في حركة الواقع، إنها إماطة اللثام عن الخبيء فيه والذي ينمو ويترعرع تحت قشرة السطح"[5]، وهذا ما أشارت إليه الواقعية ممثلة في بلزاك؛ ففي مقدمة مجموعته الروائية الكوميديا

---

(1) المرجع السابق ص65.

(2) النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، ج1، ص70.

(3) يلخِّص عبد الله القويري جدلية المتخيل والواقعي في عملية إبداع الروائي للشخصية فيقول: "إنها عملية يتناقض فيها الخيال مع الواقع، ثم يلتقي الخيال بالواقع، يلتقي النقيضان ثم يفترقان من جديد، وعبثاً نبحث عن شيء قريب.فكل ما نراه قريباً هو بعيد، بعيداً جداً هناك في الأعماق، مثلما هو بعيد جداً غائراً وسط العلاقات الاجتماعية".النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1986م، ص63.

(4) أركان الرواية، فورستر، ص45.

(5) في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988م، ص 122-123.

الإنسانية ينفي أن تكون شخصياته مجرد تجميع لشخوص ووقائع؛ فهي تتعدى ذلك إلى البحث في الأسباب المتحكمة في حركة المجتمع[1].

ما سبق ينفتح على المعضلة الأخرى المتمثلة في تضارب مفهوم الشخصية بربطها بالكاتب، وذلك عبر المطابقة بين الشخصية والحياة الشخصية للمؤلِّف، إن أبسط تعريف يمكن تصوره للعلاقة بين الكاتب وشخصياته "هو أن يكون همزة الوصل بين شخصياته والقارئ"[2]، فمن خلال تجسيد دور الوسيط في الرواية يستطيع أن يقدم "رؤيته الذاتية الشخصية للعالم، وتقوم صور خيالية لرجال ونساء بتمثيل هذه الرؤية"[3]، بمعنى أن الشخصية هي القناع الذي يختبئ خلفه الكاتب، وهذا الاستنتاج المباشر يقود إلى محاولة عقد المقارنة بين الشخصية والحياة الشخصية للكاتب، ومحاولة رصد العلاقة بين المُبدَع والمُبدِع، وفي هذا الصدد يؤكد ميشال بوتور "أن الروائي يبني أشخاصه شاء أم أبى، عَلِم ذلك أو جَهِله انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته، ويحلم من خلالها بنفسه"[4]، مقولة بوتور السابقة قد يجد فيها النقاد الرابطون بين المؤلِّف وشخصياته ما يؤيد توجههم، لكن إعادة قراءتها تكشف عن بُعدٍ أعمقَ من مجرد المطابقة الآلية بينهما، فما قصده بوتور هو أن الشخصية الروائية قد تحمل بعض العناصر من حياة الكاتب الشخصية لكنها لن تكون نقلاً حرفياً لها؛ فالشخصية تقوم بنقل حلم الكاتب، أي أن ما لم يستطع تحقيقه في الواقع يقوم بتحقيقه في العالم المتخيَّل الذي هو بمثابة حياة متجاوزة لحياته

---

(1) ما طرحه بلزاك يورده بيير شارتيه من خلال نقله النص الكامل لمقدمة (الكوميديا الإنسانية) التي كتبها بلزاك في عام 1840م، في هذا السياق يقول بلزاك: "لو اقتصر كاتب على هذا الاستنساخ الصارم فقد كان بوسعه أن يصير مصوراً أميناً (...) للأنماط البشرية، وراوياً لمآسي الحياة الحميمة، وعالم آثار للأثاث المجتمعي، (...) لكنني حتى أستحق الإطراءات (...) أمّا كان يلزمني أن أدرس الأسباب أو سبب هذه الآثار الاجتماعية ومباغتة المغزى الخفي لهذا التجميع الهائل للشخصيات" مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص 256.

(2) الرواية الإنجليزية، والتر آلن، ص 8.

(3) المرجع السابق ص 9.

(4) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص 64.

الراهنة؛ ومن ثم ينبغي فصل الكاتب عن شخصياته من جهة المقارنة فيما بينهم بصورة مباشرة، وهذه الدعوة وإن كانت قديمة منذ فلوبير، وهنري جيمس[1] فإنها لا تزال موجودة في جزءٍ من المشهد الأدبي العربي سواء على المستوى النقدي أو على المستوى الثقافي؛ عندما يتم سؤال المؤلِّف مباشرة عن مدى تطابق شخصية ما من شخصياته مع حياته الواقعية، وهو ما حاول الروائيون نفيه بصورة مطردة[2]؛ "فالكاتب لا يمثِّل أيًّا من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل الكاتب تماماً أيًّاً من أشخاص عمله الروائي"[3]؛ فالنص هو حلم الكاتب الذي لم يستطع أن يراه متجسِّداً في الواقع، وذلك يعني "أن الكتابة تُكوِّن عالمها الخاص، من استلهام عناصر العالم الواقعي، وهدمه، لبناء عالمها"[4] الخاص الذي يستلهم وجوده من الراهن، لكنه في الوقت ذاته متجاوز له، وقد أسهمت أنماط من النقد و"خاصة النقد الانطباعي، والنقد النفسي، والنقد السوسيولوجي في ترسيخ هذا الإيهام، فأصبحت الشخصية هي صورة وجدانية للكاتب وللقارئ، وهي تعكس تكوينه النفسي بحيث نفهم الشخوص الروائية بالعودة إلى حياة الكاتب، ونفهم حياة الكاتب بالعودة إلى الشخوص، وهي فرد طبقي يعكس الوضع الاجتماعي للكاتب وطبقته"[5].

حصيلة ما سبق هو أن أنماط النقد - سالفة الذكر - برغم منطقيتها فإنها "تبقى بعيدة عن الأدب؛ لأنها لا تتخذ من الشخصية صورة أدبية فنية عن الإنسان،

---

(1) ينظر: الزمن والرواية، مندلاو، ص 121، 253.

(2) في هذا الصدد يصرح الروائي - السوري- حنا مينا بمعاناته تلك فيقول: "يسألونني ما أن يقرأوا روايتي. ألست أنت بطل هذه الرواية أو تلك؟ أو ليس بطلها هو فلان أو فلان؟ ولقد قلت كثيراً إنني لا أكتب عن نفسي، لست بطلاً بالمعنى الكامل لأيٍّ من رواياتي، وليس في هذه الروايات أية شخصية كاملة، مأخوذة من الحياة كما هي. إنني أرفض الشخصيات الجاهزة" هواجس في التجربة الروائية، حنا مينا، دار الآداب، بيروت، ط1، 1982م، ص 14.

(3) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999م، ص 88.

(4) مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، محمد عز الدين التازي، (مجلة الوحدة، مجلة فكرية ثقافية شهرية، تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988، ص 102).

(5) الشخصية في الرواية الحداثية المغربية، محمد أقضاض، (الرواية المغربية - أسئلة الحداثة، حسن الصميلي، وآخرون، ص 220).

بل تجعلها الإنسان نفسه بحضوره المادي ووعيه وعواطفه، ثم تحاكمه أخلاقياً، فإذا هذه الشخصية خيِّرة أو شرِّيرة، وتلك صادقة أو منافقة، والثالثة لطيفة أو ثقيلة.."[1]. إن مسألة رفض تطابق الشخصية مع مؤلفها تترسخ من جهة أن الشخصية الروائية أغنى وأعمق من أن تكون مطابقة لنموذج واحد من شخوص الواقع؛ "فالكاتب يقوم بتكوين شخصيته من مواد مُتكثِّرة ولا تختص بشخص متعين، ولا بحوادث وقائعية، بل قد يدمج أكثر من شخص لتكوين شخصيته، مستلهماً واقعة من هنا وأخرى من هناك، حاذفاً ومضيفاً؛ فهو إذن ينمي شيئاً واقعياً، ويمنحه إمكانيات قد لا تتحقق إلا في ظل ظروف أخرى"[2]، وتكثيف الشخصيات معناه أنها قد تكون "شخصيات وحالاتٍ غير ممكنةٍ بتمَامِها في الحياة اليومية، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة، والميول التي لا يظهر فعلها في الحياة اليومية إلا مشوشاً مضطرباً"[3]، وعلى هذا فقد تكون بعض من ملامح الشخصية الروائية غير موجودة في الواقع أصلاً[4].

ما سبق عرضه من معضلات يفرض على النقد ضرورة تجاوز الدراسة السطحية للشخصية، و من ثم البحث عن الرؤى والدلالات العميقة لها، فلا يمكن أن تكون الشخصيات مجرد نماذج مستنسخة وظيفتها حمل أيديولوجيا الكاتب؛ لأن الكاتب "لا يفرض أيديولوجيته على شخوصه، بل يلاحظ ما في الشخوص من مواقف أيديولوجية قديمة أو جديدة، ويبرزها دون أن يطمس التناقضات فيها"[5]؛ فهي لا تستخدم للتبشير بآرائه، وإذا فعل ذلك فإنها ستموت، وسيؤثر ذلك سلبياً في

---

(1) في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص129- 130.

(2) الرواية الجديدة في مصر-دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص 85.

(3) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص 34- 35.

(4) في معرض ردِّه على كيفية انتقائه شخصياته ومدى ارتباطهم بالواقع يقول حنا مينا: "أبطالي موجودون وغير موجودين، لهم سند في الواقع وما تبقَّى خلقته أنا، لكنني خلقته من نفس الطينة التي كان يمكن أن يكون عليها لو قدِّر له أن يوجد" حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص 93.

(5) المرجع السابق ص 16.

النص الروائي بأكمله[1]، إن ما ينبغي تفهمه من قبل القارئ والناقد على حد سواء هو أن للشخصية الروائية استقلاليتها عن الروائي، والخطورة تكمن في فقدان هذه الاستقلالية، ولإيجاد حل لهذه المعضلة يبدو رأي ميشال زيرافا مُهمًّاً في هذا الصدد؛ حيث اعتبر الشخصية الروائية فاعلاً له دوره الخاص في بنية النص، لكنه في الوقت ذاته ينطق نصياً باسم الروائي ويلمِّح إلى أيديولوجيته[2]، ومكمن الأهمية فيما طرحه زيرافا هو إيجاد توازن بين الاستقلالية المطلقة للشخصية التي لا يمكن أن تُغفَل بحال من الأحوال هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن هذا الطرح ينفي تبعيتها للروائي تبعية آلية؛ حيث إن "ما من شيء يقتل الحياة في البطل الروائي كالآلية، ولهذا لا يمكن تصوره بحالٍ من الأحوال تابعاً لخالقه تبعية (روبوتية) سواء في شعوره أو لا شعوره"[3].

(1) ينظر: هواجس في التجربة الروائية، حنا مينا، ص 160.

(2) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص131.

(3) الروائي وبطله -مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الآداب بيروت، ط1، 1995م، ص 8.

المبحث الثاني

مقاربة المنهج

المطلب الأول

تقديم الكاتب والدراسات السابقة عنه

❖ أولا: تقديم الكاتب [1]

أ - التعريف بالكاتب :

خليفة حسين مصطفى[2]، من مواليد طرابلس، في 28. 12. 1944م، حيث نشأ بها؛ فأكمل مراحل تعليمه الأولى حتى تحصَّل على إجازة التدريس الخاصة في تخصص اللغة العربية سنة 1967م، ثم انتقل إلى مدينة بنغازي لاستكمال دراسته الجامعية، فتحصَّل على شهادة الليسانس في التاريخ، من كلية الآداب، جامعة قاريونس في سنة 1973م، ومن ثم واصل العمل في مجال التدريس بالمرحلة الإعدادية لمدة تجاوزت العشر سنوات.

خليفة حسين مصطفى عضو برابطة الأدباء والكتاب الليبيين، وقد انطلق في خوض غمار الكتابة القصصية من خلال مراسلة باب المواهب في مجلة ليبيا الحديثة، الذي كان يشرف عليه الكاتب: أحمد إبراهيم الفقيه[3]، وشرع في نشر نتاجه القصصي في مجلة الإذاعة اعتباراً من سنة 1967م، واستمر في ذلك عبر النشر في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية ومنها: مجلة الوحدة، ومجلة البلاغ

---

(1) جميع ما يرد من معلومات عن ترجمة الكاتب واستعراض أعماله تم الاستناد فيها على ما يأتي:
- دليل المؤلفين العرب الليبيين، أمانة الإعلام والثقافة، دار الكتب، طرابلس، 1977م.
- معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، ج1، عبد الله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، ط1، 2001م.
-مقابلة شخصية للباحث مع الكاتب بمبنى المؤسسة العامة للصحافة، بمقر صحيفة الشمس، يوم الثلاثاء الموافق: 14 /5/ 2002م.م .

(2) ذكر الكاتب أن اللقب العائلي له هو (النطَّاح)، وصرَّح بأنه قد قام بالتقصي عنه فوجد أن أصوله تعود إلى قبيلة النطاطحة التي كانت تقطن مصراتة قديماً، ولكن يبدو أنها قد هاجرتها منذ فترة..

(3) ذكر الكاتب أن أحمد إبراهيم الفقيه قد أثنى على أول مشاركة له التي كانت ترافقت مع أول مشاركة قصصية لإبراهيم الكوني..

اللبنانية، ومجلة الثقافة العربية، وصحف الأسبوع الثقافي، والثورة، والفجر الجديد.. كما عمل محرراً في صحيفة الأسبوع الثقافي، ومجلة الثقافة العربية، ومراسلاً لصحيفة الجهاد اللندنية أثناء إقامته بلندن أواخر السبعينيات[1]، وتقلّد عدداً من الوظائف منها: أمينُ قسم كتاب الطفل بالدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، وأمينٌ مساعدٌ لرئيس تحرير مجلة سنابل، ومشرفٌ على باب الضوء الأخضر الخاص بنشر إبداعات الهواة في صحيفة الأسبوع الثقافي، ويترأس حالياً أمانة القسم الثقافي بصحيفة الشمس، كما قدَّم للإذاعة المسموعة عديد البرامج، منها: برنامج أدبيات الثورة، وبرنامج الأطفال والثقافة، وبرنامج آفاق ثقافية الذي يقدمه في إذاعة طرابلس المحلية.. وأُجْريت معه عدة مقابلات صحفية وإذاعية في مجلات: الكفاح العربي، والمرأة، والموقف العربي، وإذاعات الجماهيرية العظمى..

ب - خليفة حسين مصطفى مؤلّفاً:

تمتاز كتابات خليفة حسين مصطفى بالتنوع، فقد كتب المقالة، والقصة القصيرة، وقصص الأطفال، والمسرح، وكذلك الدراسات النقدية، والكتابة الروائية؛ من مؤلفاته المطبوعة في القصة القصيرة المجموعات القصصية الآتية: صخب الموتى، توقيعات على اللحم، حكايات شارع الغربي، خريطة الأحلام السعيدة، القضية[2]، أما في مجال الكتابة للطفل فقد نشر ثلاث مجموعات قصصية وهي: الفئران تطير أيضاً، عشر قصص تاريخية للأطفال، سلسلة قصص للأطفال[3]، أما

---

(1) ذكر الكاتب أنه أثناء إقامته في لندن قد قام بكتابة مجموعته القصصية: حكايات شارع الغربي.

(2) المجموعات القصصية حسب تاريخ صدورها لأول مرة:

- صخب الموتى، المطبعة السريعة، طرابلس، 1975م.
- توقيعات على اللحم، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1975م.
- حكايات شارع الغربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1979م.
- خريطة الأحلام السعيدة، قطاع الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، 1981م.
- القضية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985م.

(3) المجموعات القصصية للأطفال حسب تاريخ صدورها:

- الفئران تطير أيضاً، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1979م.

=

في الكتابة المسرحية فله مسرحية واحدة مطبوعة بعنوان: خطط صاحب المقهى [1]، وفي حقل الدراسات النقدية فقد صدرت له عدة دراسات وهي: ذاكرة الكلمات، وزمن القصة، والضوء والظل، وثقافة الطفل العربي واقع وآفاق[2]، إضافة إلى كتابين نقديين ألَّفهما بالاشتراك مع مجموعة من النقاد وهما: آراء في كتابات جديدة، ودراسات في الأدب[3].

بالإضافة إلى النتاج المطبوع للكاتب نتاج مخطوط لم ينشر حتى نهاية سنة 2003م، ويتمثل في مسرحيتي: بائع الماء، والكرسي، ومسرحية خاصة بالطفل تحت عنوان: جناحان للحجر، ودراسة نقدية عن أدب الطفل أعدَّها بالاشتراك مع مجموعة نقاد تحت عنوان: طائر الأحلام.

جـ- خليفة حسين مصطفى روائياً:

الرواية آخر الأجناس الأدبية ظهوراً عند خليفة حسين مصطفى على مستويي الكتابة والنشر، وذلك عندما أصدر روايته الأولى المطر وخيول الطين سنة 1981م.

اتجاه الكاتب إلى الرواية ربما أوقعه في التناقض مع آرائه النقدية التي كان يعلنها ويتمسك بها قبل الولوج إلى عالمها، حيث سبق له إصدار حكم نقدي لكتابة

=

- عشر قصص تاريخية للأطفال، مركز جهاد الليبيين، طرابلس، 1987م.
- سلسلة قصص للأطفال، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1990م.

(1) خطط صاحب المقهى، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1987م.

(2) الدراسات النقدية حسب تاريخ صدورها:

- ذاكرة الكلمات، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1980م.
- زمن القصة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984م.
- الضوء والظل، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986م.
- ثقافة الطفل العربي واقع وآفاق، مكتبة القائدي، طرابلس، 2000م.

(3) الدراستان حسب تاريخ صدورهما:

- آراء في كتابات جديدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984م.
- دراسات في الأدب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986 م.

روايته الأولى بفترة قصيرة حيث اعتبر القصة القصيرة النموذج المناسب للكتابة عن الواقع في ليبيا، الذي لا تستطيع الرواية، أو أدب السيرة الذاتية أن تقوم به[1]، إن تخلي خليفة حسين مصطفى عن كتابة القصة القصيرة نهائياً يتحدد زمنياً منذ سنة 1985م، عندما أصدر آخر مجموعاته القصصية وهي مجموعة القضية، ويبدو من المهم الوقوف على أسباب تخليه عن كتابة القصة القصيرة، ولاستيضاح الصورة تم الرجوع إلى الكاتب نفسه؛ حيث أفاد: بأن اتساع الرؤية عند الكاتب، ونضوجه فكرياً، وثقافياً، وتمكّنه من أدوات الكتابة الفنية، كل ذلك يجعل القصة القصيرة غير قادرة على استيعاب أفكار الكاتب ورؤاه[2] ومن ثم تكون الرواية هي المجال المناسب لاحتواء ما سبق ذكره، أما حديثه السابق عن عدم صلاحية الواقع الليبي للكتابة الروائية فقد رأى أن الواقع لا يتم انتظار نضجه، أو تعقّده لكي تتم الكتابة عنه؛ فالرواية – من وجهة نظره - يمكن أن تكتب حتى من خلال ما يدور في ذهن شخصية واحدة وإن كانت حبيسة الجدران.. ويضيف سبباً آخر يراه مهما وهو الغيرة على الأدب الليبي، وضرورة الدفع به لمواكبة التطور الحاصل في البلدان المجاورة، ومن هذا المنطلق اتجه صحبة أدباء آخرين من أمثال أحمد إبراهيم الفقيه، وإبراهيم الكوني إلى تأسيس مشهد روائي ليبي يعبِّر عن الواقع، ويمتاز بالاستمرارية والجودة الفنية، ويثبت أن في ليبيا أدباً روائياً، وكتّاباً روائيين، وواقعاً يصلح لإنتاج الرواية.

❖ المتون الروائية عند خليفة حسين مصطفى:

النتاج الروائي المطبوع إلى تاريخ هذه الدراسة هو ست روايات وهي: المطر

---

(1) جاء ذلك في معرض رده على الاتهام الموجّه إلى القصة القصيرة، الذي حكم بجمودها، وتضاؤل دورها مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية وأدب الاعترافات، حيث أشار في خاتمة الرد إلى أفضلية القصة بقوله: "وأخيراً فإن القصة القصيرة تبقى في النهاية هي الشكل الأفضل الذي يتّسع لهموم الإنسان، ونضاله المستميت من أجل الحياة، ومن التحرر من كل قيوده" زمن القصة، خليفة حسين مصطفى ص109.

(2) تحول كتّاب القصة القصيرة إلى الرواية سمة غالبة عند كتاب ليبيين آخرين من أمثال: أحمد إبراهيم الفقيه، وإبراهيم الكوني، وأحمد نصر.

وخيول الطين، عين الشمس، من حكايات الجنون العادي، الثلاثية: (جرح الوردة، عرس الخريف، آخر الطريق)، الجريمة، ليالي نجمة[1].

أما بالنسبة للتسلسل التاريخي لكتابة هذه النصوص ونشرها فقد جاءت وفقاً للترتيب الآتي: رواية المطر وخيول الطين سنة 1981م، ثم أعقبتها رواية عين الشمس سنة 1983م، أما في سنة 1985م، فقد صدرت رواية من حكايات الجنون العادي، وهذه الرواية أثارت جدلاً من جهة تصنيفها بين الرواية أو المجموعة القصصية، وبالرجوع إلى المؤلف ذكر أنه قدَّم نص من حكايات الجنون العادي إلى الدار الجماهيرية على أساس أنه مجموعة قصصية، وذلك ينفي ما ذهب إليه بعض النقاد من أنه قد حاكى بها رواية نجيب محفوظ حكايات حارتنا[2]، أما سبب نشرها رواية فيعود إلى لجنة النشر في الدار الجماهيرية برئاسة الناقد سليمان كشلاف، التي رأت صلاحيتها لأن تكون رواية فصدرت على هذا الشكل. واستناداً إلى ما ذكره

---

(1) الروايات حسب تاريخ صدورها في طبعتها الأولى:

- المطر وخيول الطين، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، 1981م.
- عين الشمس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983م.
- من حكايات الجنون العادي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985م.

* الثلاثية:

- (جرح الوردة) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984م.
- (عرس الخريف) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986م.
- (آخر الطريق) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986م.
- الجريمة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1993م.
- ليالي نجمة، ج1، ج2 الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1999م.

(2) كانت مفاجأة للباحث فعندما شرع في سرد أسماء المجموعات القصصية على الكاتب استدرك عليه لينبهه إلى نسيانه مجموعة قصصية، وعند سؤاله عنها أجاب: إنها: من حكايات الجنون العادي!! . أما على المستوى النقدي فقد اعتبرها أحمد الشيلابي رواية، وذهب إلى حد المقارنة بينها وبين رواية نجيب محفوظ حكايات حارتنا؛ باحثاً عن أوجه التماهي بينهما في عديد اللوحات القصصية، أما علي برهانة فقد اعتبرها الرواية الوحيدة في نتاج الكاتب التي تصلح لأن تكون رواية حقيقية!!. ينظر القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، دار ومكتبة الشعب، مصراتة، ط1، 2003م، ص 343، 361. ومسار الرواية الليبية، علي محمد برهانة، (مجلة الفصول الأربعة، مجلة فكرية ثقافية تصدر فصلية عن رابطة الأدباء والكتاب، ليبيا، العدد89، أكتوبر 1999م، ص 13).

المؤلف سيتم التخلي عن اعتبار من حكايات الجنون العادي نصاً روائياً، ولتدعيم هذا الاختيار فإن المتأمل للمجموعات القصصية عند خليفة حسين مصطفى سيجد مجموعة قصصية سابقة للمجموعة محل الخلاف وهي: مجموعة حكايات شارع الغربي؛ التي تتماهى مع رواية نجيب محفوظ على مستويي العنوان والمضمون، وكذلك نمط الراوي فيهما، ما يؤكد أن الكاتب وإن تماهى مع نجيب محفوظ على مستويات عديدة فقد خالفه في اعتبار هذا النمط من الكتابة فناً قصصياً وليس روائياً، على الرغم من أنه لم ينفِ وجود خيط الرواي الواحد الذي يربطها بالرواية، لكن الكاتب بطرحه للشكل وللرؤية فضَّل أن يكونا ضمن حدود القصة القصيرة.

أما ثلاثية جرح الوردة فقد صدرت في الفترة من 1984م، و1986م، معنونة بثلاثة عناوين هي: جرح الوردة، وعرس الخريف، وآخر الطريق، وتصنيفها ثلاثية ناجم عن نشرها مسلسلة في ثلاثة أجزاء وعلى فترات متباعدة، وقد نفى المؤلف أن يكون قاصداً إصدارها ثلاثية أو أنه قد حاكى نجيب محفوظ في ثلاثيته كما ذهب إلى ذلك أحد النقاد[1]؛ فالسبب الحقيقي – حسب قوله – لذلك هو عامل الاستدراك إذ أنه عند إصدار كل جزء كان يرى فيه نقصاً، فيقوم باستدراك ذلك النقص عن طريق إصدار جزء آخر يكمله، ويتأكد ما ذهب إليه المؤلف بعدم ذكر أي شيء يدل على التجزئة أو التقسيم في الجزء الأول: جرح الوردة، ويتدعم انتفاء صفة الثلاثية بإعادة طباعة الرواية في مجلد واحد وبعنوان واحد وهو جرح الوردة [2]، مع الإبقاء على التقسيمات الداخلية لها، بناء على ما سبق سيتم التعامل مع الرواية تحت اسم رواية جرح الوردة، الذي يضم الأجزاء الثلاثة تحته[3].

---

(1) سعى سمر روحي الفيصل إلى نفي صفة الثلاثية عن الرواية من خلال مقارنتها بنظائرها من الثلاثيات وبخاصة ثلاثية نجيب محفوظ. ينظر: نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د. ط، 1990م، ص 121- 122.

(2) أفاد الكاتب أنها قد صدرت في مجلد واحد تحت عنوان: جرح الوردة عن مكتبة القائدي، طرابلس، 1995م، ولكنها لم توزع على نطاق واسع.

(3) أفاد الكاتب أنه يفكر في إعادة كتابتها من جديد لأنه أحس بظلمه لها من خلال التسرع في كتابتها وخاصة في جزئها الثالث، الذي ذكر أنه أنجزه في ظرف زمني وجيز لم يتجاوز الثلاثين يوماً.

الرواية الخامسة هي رواية الجريمة التي صدرت سنة 1993م، أما آخر الروايات من حيث النشر إلى الآن فهي رواية ليالي نجمة الصادرة سنة 1999م، وهي رواية واحدة مطبوعة في جزأين. السرد السابق للمتون الروائية راعى استعراض الروايات المطبوعة في بعدها التاريخي من جهتي الكتابة والنشر لأهميته في دراسة الروايات، وتتبع التفاعل النصّي لتجربة الكاتب الروائية، كما تم في هذا الاستعراض التخلّي عن اعتبار نص من حكايات الجنون العادي رواية لتتحول إلى صنف القصة القصيرة.

بالإضافة إلى ما سبق فإن لخليفة حسين مصطفى نتاجاً روائياً مخطوطاً منه ما شرع مؤخراً في نشره صحفياً، ممثلاً في رواية متاهة الجسد[1]، أما الآخر فهو مخطوط لدى الكاتب ويتمثل في روايتين، الأولى بعنوان: الأرامل والولّي الأخير وتدور أحداثها في فترة الحكم العثماني، والأخرى بعنوان: الرقص مع الفئران وتدور أحداثها في الفترة الراهنة وتعالج قضية البطالة في صفوف الشباب المتعلّم.

❖ ثانياً: الدراسات السابقة عن أدب خليفة حسين مصطفى الروائي:

تجاوزت الرواية الليبية العقد الرابع من عمرها، وفي هذه الفترة - التي هي ليست بالقصيرة - ظهر عدد كبير من الروائيين والنصوص الروائية، لكن حجم الدراسات النقدية التي واكبت هذا الزخم الروائي تعتبر هزيلة؛ بحيث لم تؤسس لتوجهات نقدية جادة تبرز هذا النتاج وترتقي به، وربما كان مبرر ذلك هو الاتجاه نحو الاهتمام بالشعر والقصة نقدياً وتجاهل الرواية، وفي حالة عدم اعتبار ذلك مبرراً كافياً أو مقبولاً فإن السبب يمكن أن يعود إلى تأخر الاعتراف بالرواية بوصفها جنساً أدبياً يفرض نفسه في المشهد الأدبي في ليبيا، كما أن اتساع النصوص الروائية وتنوعها مقارنة بالشعر والقصة تجعل أمر مقاربتها نقدياً من دون أداة منهجية أمراً محفوفاً بالمخاطر بالنسبة إلى الناقد.

---

(1) شرع في نشرها منجّمة في الملحق الثقافي للعدد الأسبوعي من صحيفة الجماهيرية، ابتداءً من العدد 4056، بتاريخ: 25- 26. 7. 2003م.

وفيما يأتي عرض مركَّز لأهم الدراسات النقدية التي تناولت أدب خليفة حسين مصطفى الروائي، مع ملاحظة أن هذا العرض لن يتعرض للدراسات النقدية التي تناولت الرواية الليبية بصفة عامة[1]، وذلك تماشياً مع منهجية البحث وحدود الدراسة، والدراسات السابقة من الممكن أن تصنف إلى ثلاثة أنماط وهي: المقالات النقدية المنشورة في الدوريات، والكتب النقدية المتخصصة، والدراسات الأكاديمية.

أ - المقالات النقدية :

الملاحظ على النقاد الليبيين غياب النفس الطويل عن عطائهم النقدي؛ ومن ثم فقد كانت معظم الدراسات النقدية التي قاموا بإنتاجها لا تتجاوز بضع مقالات متناثرة نشرت في الصحف والمجلات، ومن ثم قام مؤلفوها بتجميعها في كتب نقدية صغيرة الحجم، تتجاور فيها المقالات النقدية التي تقارب مختلف الأجناس الأدبية؛ الأمر الذي جعلها موصوفة بطابع إصدار الأحكام الانطباعية المتسرعة، التي تأتي ـ غالباً ـ بعد القراءة الأولى للنص الروائي، وكأنها بذلك تمثل نوعاً من التعليق الآني عليه، دون أن تخضع للرؤية النقدية المنهجية.

من بين تلك الكتب التي جمعت مقالات نقدية سبق نشرها وتناولت أعمال خليفة حسين مصطفى الروائية كتاب أمين مازن: دوائر الزوايا المتداخلة، وكتاب رمضان سليم: زمن الرحلة والاكتشاف: وكتاب كامل عراب: انتقام الغزلان المسحورة [2]، الملاحظ على هذه الكتب أن المقالة النقدية بها قد ظلت على حالها

---

(1) للتعرُّف على أهم الدراسات السابقة بصورة موسَّعة يمكن الرجوع إلى الرصد النقدي الموجود في الدراستين الآتيتين، الأولى: الرواية الليبية ـ مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1996م. رسالة دكتوراه، رسالة مرقونة ص 39- 44، والأخرى: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص 34- 47.

(2) كتب المقالات حسب تاريخ نشرها:

- دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م، ص 7 وما بعدها.

-زمن الرحلة والاكتشاف ـ قراءات نقدية في القصة القصيرة والرواية، رمضان سليم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م، ص 97 وما بعدها.

=

منذ نشرها في الصحف بحيث لم يقم أصحابها بمحاولة التأسيس عليها أو تعميقها، فعلى سبيل المثال فإن كامل عراب قد درس الجزء الأول من رواية جرح الوردة معتبراً إياه رواية كاملة، وربما يُلتمس له العذر في كون ذلك الجزء لم يشرْ إلى أجزاء أخرى لاحقة له، لكن ما لا يقبل العذر هو أن كتاب انتقام الغزلان المسحورة قد صدر سنة 1987م، أي بعد صدور الجزأين الثاني والثالث من الرواية[1]، ومن ثم كان من الواجب أن يتمَّ سحب المقال، أو تعديله لكن شيئاً من ذلك لم يحدث؛ حيث تم نشره من دون تعديل، بالإضافة إلى الكتب المحتوية على المقالات هناك مقالات أخرى نشرت في الدوريات منها مقالة للهادي عبد العال حبيش عن رواية عين الشمس، وقد نشره بمجلة الفصول الأربعة، وفي المجلة ذاتها نشر صالح رمضان الشريف مقالة عن رواية ليالي نجمة، ومؤخراً نشر صلاح الدين بوجاه دراسة نقدية عن روايتي الجريمة، وليالي نجمة في صحيفة المشهد[2]، وباستثناء الدراسة الأخيرة فإن الدراستين السابقتين كانتا امتداداً للنقد السابق المحكوم بطابع التسُّرع، أو محاكاة دراسات نقدية سابقة ومحاولة إسقاطها على نص روائي آخر[3].

=

- انتقام الغزلان المسحورة -في النقد والتذوق الأدبي، كامل عراب، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1987م، ص 63 وما بعدها.

(1) ينظر: انتقام الغزلان المسحورة، كامل عراب، ص 63- 94.

(2) بعض المقالات النقدية حسب تاريخ نشرها:

- حول عين الشمس، الهادي عبد العال حبيش، (مجلة الفصول الأربعة، العدد 26، 1984، ص 321 وما بعدها).

- ليالي نجمة-الزمان، والمكان، والمنظور الروائي، صالح رمضان الشريف، (مجلة الفصول الأربعة، العدد 96، 2001م، ص 74 وما بعدها).

-استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، صحيفة أسبوعية ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب، ليبيا، العدد 26، الأربعاء 15 جمادى الآخرة الموافق 13 هانيبال 2003ف).

(3) طبَّق صالح الشريف في مقالته عن ليالي نجمة المقاييس النقدية ذاتها التي طبّقتها سيزا قاسم على ثلاثية نجيب محفوظ،ووصل التماهي بينهما إلى حد الخروج بالنتائج ذاتها !!. ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، وليالي نجمة-الزمان والمكان والمنظور الروائي، صالح الشريف، (مجلة الفصول الأربعة، العدد 96، ص 74 وما بعدها).

ب- الكتب النقدية المتخصصة:

لا توجد كتب نقدية متخصصة تتناول بالدرس روائياً ليبياً بصورة منفردة، بل إن الكتب المتخصصة عن الرواية الليبية تعتبر نادرة الوجود، من تلك الكتب كتابا الناقد السوري سمر روحي الفيصل: دراسات في الرواية الليبية، ونهوض الرواية العربية الليبية؛ وهما الكتابان الوحيدان اللذان تناولا الرواية الليبية بصورة عامة، وخليفة حسين مصطفى بصورة خاصة.

1- كتاب: دراسات في الرواية الليبية [1]:

امتلك الناقد السوري سمر روحي الفيصل ناصية الريادة في إصدار أول دراسة نقدية عن الرواية الليبية؛ ليكشف عن القصور الذي تعانيه الحركة النقدية الليبية؛ لدرجة أن أحد النقاد قد وصف هذه الدراسة بأنها محاولة من قبل الناقد لاستفزاز الروائيين والنقاد الليبيين، وتنبيههم إلى ضرورة الاهتمام بفن الرواية نقدياً[2]، وقد قسَّم سمر روحي الفيصل كتابه إلى مقدمة ومدخل وسبعة فصول، حيث خصص كل فصل لدراسة رواية من الروايات التي انتقاها من المشهد الروائي الليبي، ثم ختم ذلك بفصل بيَّن فيه طبيعة الرواية ووظيفتها.

تناول سمر روحي الفيصل روايتين لخليفة حسين مصطفى وهما: المطر وخيول الطين، وعين الشمس[3]، اللتان تمثلان باكورة النتاج الروائي عند الكاتب، وقد جاء ترتيبهما في فصول الدراسة في الفصلين الثالث والرابع، أما عن منهج المؤلف في الكتاب فقد تعهد باستخدام المنهج التحليلي مع التنبيه إلى إمكانية استخدامه لبعض مفاهيم أو أطر المنهج البنيوي الشكلي، وقد حدد مفهومه للمنهج المستخدم بحيث حصره في دراسة النص بوصفه وجوداً متخيَّلاً[4]، وعلى الرغم من أهمية ما طرحه نظرياً فإن هذه الأهمية تتضاءل في الجانب التطبيقي، حيث لم

---

(1) دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م.

(2) ينظر: الرواية الليبية - مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 39.

(3) ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 79، 107.

(4) ينظر: المرجع السابق ص 5- 6.

يستطع الالتزام بما طرحه؛ بوقوعه في خلط بين المناهج النقدية كاستخدام الأسلوبية والبنيوية الشكلية، بالإضافة إلى التطرق إلى المضامين، كما يؤخذ على هذه الدراسة اتصافها بالتسرع في إصدار الأحكام، الأمر الذي أوقع الناقد في بعض أحكام القيمة الانفعالية[1]؛ فقد قدم دراسته عن روايتي خليفة حسين مصطفى في خمس وأربعين صفحة من الحجم الصغير وهذا الكم لا يعتبر كافياً للإحاطة بجوانب النصين إحاطة تكفي لإصدار أحكام قيمة عليهما من جهة، وعلى المشهد الروائي الليبي من جهة أخرى، وهو على ما يبدو يريد أن يتكلم وينقد كل شيء بصورة متسرعة؛ و من ثم القفز لإصدار أحكام نقدية؛ فيتناول كل ما يعنُّ على باله من المضمون، إلى الأسلوب، وكذلك الأخطاء الطباعية، والشخصيات، والحوار، ويربط ما بين النص والحياة الشخصية للكاتب.. من دون أن يكون له منظور ثابت يشخِّص النص من خلاله، أما الحسنة التي تحسب له في هذه الدراسة فهي أنه قد عامل النصوص- إلى حدٍّ ما- بوصفها نصوصاً متخيلة، وليست مجرد وثائق اجتماعية أو نفسية مستنسخة من الواقع.

2- كتاب: نهوض الرواية العربية الليبية:

تأمل عنوان الكتاب يوحي بأن سمر روحي الفيصل قد اقتنع بتجاوز الرواية الليبية مرحلة البدايات، ومن ثم وصولها إلى مرحلة النهوض.

قدَّم لكتابه بشرح لمفهوم النهوض، ثم طرح المعضلات التي تواجه الرواية الليبية وتعيق تقدمها، وقد حصرها في انصرافها في الكتابة عن الماضي، وضعفها الفني، وأعطى نماذج لروايات ضعيفة فنياً متمثلة في روايتي: الطاحونة؛ لسالم

---

(1) من ذلك تتبعه للأخطاء اللغوية والطباعية في الروايتين، ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 103، 123. وفي المقابلة التي أُجْرِيت معه اعتبر خليفة حسين مصطفى النقد الذي وجهه سمر روحي الفيصل إليه في جانب الأخطاء اللغوية نقداً تجريحياً، ويستدل على ذلك بنقد الفيصل له في استخدام (بدون) بدلاً (من دون) فلقد ذكر الكاتب أن كتَّاباً كالعقاد وطه حسين يستخدمون التركيب الأول ولم ينتقدهم أحد!!

الهنداوي، والمرأة التي استنطقت الطبيعة؛ لنادرة العويتي[1]. أما المنهج المستخدم فهو المنهج ذاته في الكتاب السابق، لكنه ذكر بأنه سيعتمد على دراسة الناحية الشكلية فقط، ومن جانبها البارز في كل رواية على حدة[2]. قسَّمت الدراسة إلى أربعة فصول خصص كل فصل منها لدراسة رواية واحدة، ومن بين تلك الروايات رواية جرح الوردة؛ لخليفة حسين مصطفى[3]، وقد ركَّز في دراستها على جانب السرد الروائي، وكيفية إدارة الكاتب للعبة السردية، مشيداً بتوفيقه في ذلك، الأمر الذي دفع بأحد النقاد إلى اعتبار حكم الفيصل بمنزلة اعتذار من قبله للروائي عن القسوة التي مارسها - في دراسته السابقة- تجاه روايتي: المطر وخيول الطين، وعين الشمس[4]، بينما اعتبر ناقد آخر الاقتصار على دراسة الجانب السردي قصوراً في فهم طبيعة المنهج البنيوي، الذي يقوم على دراسة العلاقة بين عناصر العمل الفني المختلفة وتعالقها مع بعضها[5]، ومن المآخذ الأخرى على هذه الدراسة اقتصارها على دراسة الجزأين الأول والثاني فقط، الأمر الذي يعني أن الحكم النقدي كان مبتوراً، وليس له قيمة في تحليل النص، ويبدو أن الدراسة قد قامت على رواية حقول الرماد حيث استأثرت بالنصيب الأكبر فيها، ويظهر ذلك من خلال طابع التسرع في دراسة بقية النصوص، الأمر الذي يؤكد أنها مقالات تمَّ تطويرها إلى كتاب، فلم تتعدَّ الدراسة المخصصة لرواية جرح الوردة خمس عشرة صفحة من دون إغفال ما تمَّ تخصيصه منها للحديث عن الثلاثية في الفن الروائي عموماً، وعند نجيب محفوظ خصوصاً[6].

وأخيراً.. فإن انتقاء أربعة نصوص روائية ليتم الحكم من خلالها على مشهد

---

(1) ينظر: نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 13.

(2) ينظر: المرجع السابق ص 25.

(3) ينظر: المرجع السابق ص 121.

(4) ينظر: الرواية الليبية - مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 42.

(5) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص 37.

(6) ينظر: نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 39، 97. التي خصصها لدراسة رواية حقول الرماد؛ لأحمد إبراهيم الفقيه.

روائي كامل بالنهوض يعد- نقدياً- محلّ تساؤلٍ، ومكمن شك، وإن قُبِل ففي إطار الحكم على تجارب روائية منفصلة فقط.

جـ- الدراسات الأكاديمية :

1- دراسة علي برهانة: الرواية الليبية - مقاربة اجتماعية.

هذه الدراسة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب من جامعة محمد الخامس بالرباط، وبإشراف الدكتور محمد مفتاح، سنة 1996م، وقد حاول علي برهانة أن يقدم من خلالها درساً نقدياً شمولياً عن الرواية الليبية منذ انطلاقها إلى حين الشروع في دراسته، وذلك بتتبع المقاربات الاجتماعية فيها، ومدى اتصالها بالواقع، متبعاً في ذلك المنهج البنيوي التوليدي كما أرساه الناقد الماركسي لوسيان غولدمان[1]، وقد تعهَّد باتباع هذا المنهج في بحثه وأسَّس له نظرياً في المقدمة[2]، وحدد مجال دراسته في الرواية الليبية الاجتماعية مستبعداً الروايات الضعيفة فنياً من الدراسة[3]، لكن الالتزام بما أسس له نظرياً لم يخلُ من معضلات على مستوى التطبيق، عندما بدأ بالتخلي عن المنهج التوليدي سريعاً؛ بإقراره أن هذا المنهج قد لا يتناسب مع بنية المجتمع الليبي، ولا مع المشهد الروائي الليبي[4]، ولا شك في أنه قد ترك تطبيق أبجديات المنهج التوليدي على النصوص المختارة، ويعود السبب في ذلك إلى الصرامة التي يتطلبها هذا المنهج، حيث يَشترِط ربط البنية المضمونية للنصوص الأدبية مع بنيتي الواقع الاقتصادية والاجتماعية، وذلك يتطلب معرفة واسعة بالمتغيرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية.. للمجتمع الذي ظهر فيه النص الروائي، كما يؤكد - هذا المنهج - على دور الوسيط - الرؤية أو الأيديولوجيا - الذي

---

(1) الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التوليدية هو أن بنية الأثر الأدبي تتغير بتغير الوسط المنتجة من خلاله اقتصادياً واجتماعياً، ومن ثم فبنية النص ليست ثابتة فهي متحركة مع حركة الوسط الذي يعيش فيه الفرد المبدع للبنية. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي، سمير حجازي، ص 125.

(2) ينظر: الرواية الليبية - مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص1.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص ط من المقدمة.

(4) ينظر: المرجع السابق ص 14.

يحكم العمل ويربط بينه وبين الواقع، وذلك يتطلَّب من الناقد أن يعمل على ثلاثة مستويات وهي: النص، والواقع، والأيديولوجيا[1]، وهو عمل يتطلب مجهوداً كبيراً؛ وبخاصة إذا كان الناقد باحثاً أكاديمياً يتلَّمس طريقه، بالإضافة إلى تعامله مع مشهد روائي كامل؛ ابتعاد علي برهانة عن منهجه الذي اختطه بِدايةً حوَّل دراسته إلى دراسة وصفية تعتمد الربط السطحي بين النص الأدبي والواقع من خلال انطباعات ذاتية عن العمل، أو الحياة الشخصية للمؤلف، بحيث تقترب الدراسة من تلخيص النص أكثر من تحليله.

تناول برهانة في دراسته خمسة وعشرين نصاً روائياً من بينها ثلاثة نصوص لخليفة حسين مصطفى، وهي: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وثلاثية جرح الوردة؛ حيث تناولها بالدرس النقدي في الفصل الثالث من الباب الأول الذي عنونه بوهم التغير واختلال القيم الاجتماعية [2]، وقد اتسمت دراسته بالربط السطحي المباشر بين النص والواقع؛ كما ربط – أحياناً- بين الحياة الشخصية للكاتب وبعض أحداث النص، متبعِّاً في ذلك آراء نقدية مسبقة مقدمة من غيره، فقد تعهد برهانة باستبعاد الروايات الضعيفة فنياً من دراسته ليدرس الروايات القيِّمة فنياً فقط من وجهة نظره، ومن ضمنها ثلاث روايات لخليفة حسين مصطفى، لكنه عاد بعد مدة ـ في مقالة نشرت له ـ ليتهم خليفة حسين مصطفى بأنه كاتب قصة قصيرة وليس روائياً، وأنَّ رواية من حكايات الجنون العادي هي الوحيدة التي تصلح لأن تصنف رواية عنده، والمستغرب هنا أنه قد درس أكاديمياً ما لا يصلح وترك ما رآه صالحاً فيما بعد!!.[3]

---

(1) ينظر: نظريات معاصرة، جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1998م، ص 83، 108 وما بعدها.

(2) ينظر: الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي برهانة، ص 227، 243، 255.

(3) ينظر: مسار الرواية الليبية، علي محمد برهانة، (مجلة الفصول الأربعة، العدد 89، ص 12، 13)، كما اعتبر برهانة أن الشارع الغربي في رواية المطر وخيول الطين امتداد وتعبير عن مكان إقامة الروائي الحقيقية في الشارع الغربي، وذلك ربط مباشر بين النص والكاتب اتبع فيه الحكم الذي أصدره سمر روحي الفيصل قبله، ينظر: الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 227، ودراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 79- 80.

اتبع برهانة في دراسته نصوص خليفة حسين مصطفى أسلوب معالجة يعتمد على تقديمها وفقاً لتاريخ صدورها؛ فتناول أولا رواية المطر وخيول الطين، ثم رواية عين الشمس، ثم ثلاثية جرح الوردة، وهذه الطريقة أتاحت له فرصة إصدار بعض أحكام القيمة على التجربة الروائية عند الكاتب[1].

2- دراسة أحمد محمد الشيلابي: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية

الدراسة مقدمة لنيل درجة الإجازة العالية- الماجستير في الأدب الحديث من جامعة ناصر، كلية الآداب والعلوم، بقسم اللغة العربية، بزليتن، وتحت إشراف الدكتور: كريم الوائلي، سنة 2000م، وقد نشرت مؤخراً من قبل دار ومكتبة الشعب بمصراتة، وهذه الدراسة حازت قصب السبق في الدراسات التي أنجزت عن الرواية الليبية داخل ليبيا.

قدَّم أحمد الشيلابي لدراسته بتمهيد حدد فيه مجالها، الذي حصره في الرواية الليبية وبالتحديد في بعدها الاجتماعي مستبعداً أنماط الرواية الأخرى من دائرة اهتمامه[2]، وقد تناول بالدرس ستة عشر نصاً روائياً كان نصيب خليفة حسين مصطفى منها ثلاثة نصوص، وهي: المطر وخيول الطين، ومن حكايات الجنون العادي، وجرح الوردة[3].

أما عن منهج الدراسة فهو معتمد على المنهج الاجتماعي في إطاره العام، عبر محاولة ربط النصوص بمحيطها الاجتماعي من خلال الوسيط الأيديولوجي، أي أنه اتبع منهجاً يقترب كثيراً من منهج لوسيان غولدمان في الكشف عن دوالِّ النص

(1) ينظر: الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 253، حيث يذكر في معرض حكمه على رواية عين الشمس "أن هذه الرواية تمثل تطوراً في أعمال الكاتب فهي ترى الواقع متردياً قبيحاً وتحاول إدانته والثورة عليه دون جعجعة خطابية أو تلفيق حكائي" المرجع السابق ص253.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص 49- 50.

(3) ينظر: المرجع السابق ص 281، 343، 363. الملحوظة التي وجب التنويه عليها مجدداً هي أن أحمد الشيلابي قد أسقط رواية عين الشمس من روايته في حين تناول بالنقد رواية من حكايات الجنون العادي التي تم تصنيفها في الدراسة الحالية مجموعة قصصية.

الأدبي ودلالاته في المحيط الاجتماعي؛ بفك الشفرة أو الأيديولوجيا التي تحكم النص، وقد أقرَّ الباحث باستخدامه الدراسات الاجتماعية لكشف وتوضيح البنيتين السطحية والعميقة للنصوص؛ لربط دوال الرواية بدلالاتها، كما استعان بالدراسات النقدية الشكلية للكشف عن التشكيل الفني ورصد ارتباطه بالمضمون، ثم استعان بالمراجع الفكرية والأيديولوجية لكشف الرؤية الوسيطة التي ينتهجها كاتب النص[1]، ما سبق يوضح أن الأساس الذي وضعه أحمد الشيلابي لدراسته قد فرض منهجية صارمة في التناول النقدي للنصوص؛ باعتماده على ثلاثة محاور رئيسة وهي: المضمون، والرؤية، والشكل، والالتزام بهذه المحاور أنقذت دراسته من السقوط في مأزق الوصفية والآراء الانطباعية بصورة واسعة، وتجسد ذلك في الابتعاد عن الربط المباشر بين النصوص والواقع الاجتماعي.

لكن ما يلاحظ على هذه الدراسة أن الجهد الذي بذله الباحث قد تركَّز في جانبي المضمون والرؤية، بينما ظهر جانب الأداة أو الشكل وكأنه مُقحَم على الدراسة، بحيث لم يكن في مستوى الجانبين الآخرين؛ إذ لم يكن مسخراً لخدمة الدلالات الناجمة عنهما؛ فتناول التشكيل الفني تحوَّل إلى حديث عامٍ عن الشكل الفني للرواية؛ من دون أن تكون له علاقة مؤثرة بما سبق طرحه من رؤى عن البنيتين المضمونية والمضمَّنة[2].

لم يتبع الباحث في دراسته روايات خليفة حسين مصطفى التسلسل التاريخي لصدورها، فقد تناول في البداية ثلاثية جرح الوردة واضعاً إياها في إطار دراسة التباين المكاني، في حين اعتبر نص: من حكايات الجنون العادي روايةً

(1) ينظر: المرجع السابق ص 53- 59.

(2)عند حديث الشيلابي عن البنية المضمونية يبدو صارماً في الفرضية التي يضعها مسبقاً؛ كطرحه لقضية المرأة، أو التباين الزماني أو المكاني.، ولكن ذلك يتحول إلى حديث عام عن الشكل في جانب الأداة؛ فعلى سبيل المثال عن دراسته ثلاثية جرح الوردة تطرق إليها من جهة التباين المكاني: القرية، والمدينة؛ من خلال شخصية عمر الفحام على وجه التحديد، أما على مستوى الأداة فلم يتطرق إلى ما تناوله في المضمون بتوسع؛ بحيث انصب التناول على صلاحية النص لأن يكون ثلاثية من عدمه، وعلى تفكك السرد، وتقسيمات الفصول، وهل خليفة حسين مصطفى روائي أم قاص؟!، ينظر: المرجع السابق ص301، 307.

فتناولها ونص: المطر وخيول الطين في إطار الحديث عن المرأة المظلومة، والمرأة المستسلمة؛ ولكي يخرج من أسر الدراسة الوصفية المعمَّمة للنصوص اتخذ الشخصيات الرامزة للقضايا منظوراً لتلك الدراسة؛ فظهرت شخصية عمر الفحام في رواية جرح الوردة، والمرأة في دراسة النصين الآخرَين.

أما الملحوظة الأهم في تناول أحمد الشيلابي لنصوص خليفة حسين مصطفى فهي عدم استطاعته إخفاء مواقفه المسبَقة عن الكاتب؛ وهو ما تجلَّى في تبنيه المآخذ التي صدرت عن غيره من النقاد تجاه نصوص خليفة حسين مصطفى[1]؛ ففي معرض تقديمه لرواية المطر وخيول الطين، - وقبل الشروع في دراستها- ذكر ملحوظة مفادها: أن النص يحتوي على عديد الهنات الفنية، وهو حكم قيمة متسرع أوقع الباحث في نقد مسبَق للنص قبل الشروع في دراسته، وهو ما لم يحدث في غيره من النصوص، وهذا الحكم جعله يقع في تناقض مع ما أقرَّه في بداية الدراسة من جهة أنه قد استبعد الروايات الضعيفة فنياً منها[2].عموماً فإن أحمد الشيلابي قد تناول في دراسته ثلاثة نصوص لخليفة حسين مصطفى من ضمن ستة عشر نصاً قام بدراستها؛ وهو ما لم يفعله مع روائي غيره!!.

❖ ملخص الدراسات السابقة:

بناءً على ما سبق عرضه من دراسات عن المتون الروائية لخليفة حسين مصطفى تتكشف بعض الملحوظات منها أن هذه الدراسات قد اتصفت بالتسرع وطغيان الجانب الانطباعي، كما حدث في المقالات النقدية ولم تسلم منه الكتب المتخصصة والدراسات الأكاديمية، كما اتصفت بغياب الرؤية النقدية المنهجية عن النقاد، وهو ما تجسد في المقالات وكذلك دراستي الفيصل وبرهانة، وإن كانت دراسة برهانة مع دراسة أحمد الشيلابي من أعمق الدراسات وأشملها التي

(1)يظهر ذلك في تبني الأحكام النقدية التي لا تصب في صالح الروائي، من ذلك تبنيه آراء كل من سمر روحي الفيصل، وأمين مازن بخصوص رواية جرح الوردة، ينظر: المرجع السابق ص 301- 302.

(2) ينظر: المرجع السابق ص 49 - 50 .

تناولت الرواية الليبية عموماً، ونصوص خليفة حسين مصطفى خصوصاً، وإن اختلفتا في منهجيتهما النقدية فقد اتفقتا في كونهما دراسة اجتماعية عن الرواية الليبية، أما تغييب جانب الشكل في كل منهما أو ضعفه، فربما عاد الأمر فيه إلى طبيعة المنهج المُتبنَى من قبل الباحثين؛ بحيث لا يلتقي بالجوانب الشكلية بصورة معمَّقة، كما أن توسيع دائرة البحث لتَشمل مشهداً روائياً كاملاً توقع أيَّ باحث في معضلة السيطرة على النصوص من جهة، واستهلاك الجهد في الجانب المضموني على حساب الجانب الشكلي من جهة أخرى، إن دراسة كلٌ من علي برهانة، وأحمد الشيلابي تكرسان البنية النصية لإسقاطات الخارجي أيديولوجياً كان أم ذوقياً، الأمر الذي يحوِّل الدرس النصي للأدب من درس للبِنَى النصية ودلالاتها إلى مساجلات تتوه فيها معالم النص الخاصة.

الخلاصة : إن الدراستين امتداد للنقد الاجتماعي الذي ظهر في النقد العربي، ومن أبرز معالمه انقسام موقف الناقد فيه أمام النص إلى ثلاثة اتجاهات - كما حددها منذر عياشي- وهي أن يكون الناقد رقيباً أيديولوجياً، أو رقيباً سلطوياً، أو رقيباً خاضعاً لذوقه الشخصي[1]، وإذا ما صنفت دراستا برهانة والشيلابي وفقاً لهذا التصنيف؛ فستكون دراسة برهانة منتمية إلى الصنف الثالث المتمثل في إخضاع النص للذوق الشخصي، أما دراسة الشيلابي فتنتمي إلى الصنف الأول؛ حيث يبدو الباحث ممارساً دور الرقيب الأيديولوجي على الإبداع، لكن ذلك لا يلغي أهمية هذين الدراستين فإليهما يعود الفضل في ظهور فكرة هذه الدراسة؛ من خلال تنبيههما إلى أهمية الدراسات المضمونية عن الرواية بصفة عامة، وأهمية الجانب الشكلي في دراسة النصوص الروائية بصفة خاصة، ومن جهة أخرى فإن الملحوظات التي أفرزتها هاتان الدراستان؛ والمعضلات التي واجهتهما؛ تستدعي التوقُّف عند معضلة المنهج في بعده العام المتعلق بالنص الروائي، وفي بعده الخاص بدراسة الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى.

---

(1) ينظر:الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1998م، ص149.

المطلب الثاني
تقديم المنهج

❖ أولاً: مدخل عام (معضلة المنهج)[1]

لعل أكبر معضلة تواجه الباحث هي اختيار المنهج، نظراً لما يطرحه من إشكاليات وخاصة أمام الباحث المبتدئ، ومردُّ ذلك وجود كم هائل من النظريات التي يدَّعي كل منها ملاءمته للإحاطة الشاملة ببنية النص الروائي؛ ابتداءً من المناهج: التاريخية، والاجتماعية، والنفسية، وانتهاءً: بالبنيوية وانقسامها إلى شكلية وتوليدية.. والمعضلة تزداد في المشهد الروائي العربي؛ حيث إن الباحث يتعامل مع مناهج نقدية وافدة يستعير أبجدياتها أحياناً، وفي أحيان أخرى يستعير ما طُبِّقته تلك المناهج على نصوص لها خصوصيتيها الأيديولوجية والشكلية محاولاً إسقاطها على نص آخر له خصوصيته الجمالية، وله خصوصية دلالية أيضاً، وذلك يفرض على المتصدِّي للعملية النقدية ضرورة مراعاة طبيعة النص وعدم الاندفاع بحماس نحو تبني منهج ما من دون مراعاة طبيعة ذلك المنهج من جهة، وخصوصية النص من جهة أخرى[2]. ما سبق أفرز معضلة تمظهرت في المصطلح النقدي، حيث يحفل المشهد النقدي الروائي العربي بزخمٍ من المصطلحات هي إفراز ثقافات أخرى وأيديولوجيات متباينة، أو هي إفرازٌ من إفرازات النصوص الروائية، الأمر الذي يحتِّم أن يتم التعامل بحذر معها؛ بإخضاعها لسلطة النص وليس العكس[3]، لكن ذلك قد يفسر على أنه محاولة للهروب من الدراسة المنهجية المنضبطة والتحول بالنقد إلى نمط من الانطباعية في التحاور مع النص، بيد أن الحقيقة الكامنة وراء

---

(1) يعرَّف المنهج بمفهومه الشامل بأنه: سلسلة العمليات المنظَّمة التي يهتدي بها الناقد إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفاعلية الإبداعية؛ وذلك باعتباره رؤية شاملة ودقيقة للنص. ينظر: المتخيَّل السردي، عبدالله إبراهيم، ص 5.

(2) ينظر: حدود النص الأدبي، صدوق نور الدين، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1984م، ص8، والرواية الجديدة في مصر، محمد بدوي، ص13.

(3) ينظر: الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، دار سحر للنشر، ط 1، 1997م، ص60.

ذلك هي الدعوة إلى التعامل الحذر مع المناهج الوافدة، ومراعاة خصوصية النص من جهة سياقيه التاريخي والاجتماعي اللذين أنتج من خلالهما، وذلك يعني أن يتم أخذ ما يلائم النص وظروف إبداعه؛ لأن المناهج الوافدة وما تفرزه من مصطلحات هي وليدة ظروف ومناخات أدبية قد لا تتطابق بشكل تام مع البنية المعرفية أو الفنية التي ينتمي إليها النص المبدع على مستوى الأنا.

وخلاصة ذلك أن تبني منهج ما قد يعني إخضاع النص إلى حكم مسبَق يستوي في ذلك إخضاعه إلى سلطة المنهج الاجتماعي الذي يجعله في مقابلة الواقع الموضوعي بأيديولوجيته السائدة، أو إخضاعه إلى منهج شكلي صارم كمنهج فلاديمير بروب في تحليله للقصة الخرافية الروسية[1]؛ وتأسيساً على ذلك فإن المنهج الذي يلبي طموح الدراسة هو ذلك المنهج النابع من النص، والمراعي جمالياته وخصوصياته، وهو ما يطرح تساؤلاً مهمًّاً عن كيفية استطاعة باحث ما التوفيق في اختيار منهج لتحليل النص من دون أن يكون ذلك المنهج مدمراً للنص ومخفياً لجمالياته؟.

ومن خلال العودة إلى السائد في النقد الروائي العربي يبدو جلياً استناده - في جانب كبير منه - إلى نظرية المحاكاة التي تتصور الأدب انعكاساً للواقع متناسية أن النص الروائي هو خلق لعوالم جديدة[2]، متخيلة، لكنها لا تلغي حقيقة كون الكاتب "يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه؛ لذلك فحضور البنية الاجتماعية وارد بشكل كبير في النص الروائي، وهنا نسجِّل صلة النص بالمجتمع،

---

(1) ينظر: المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، ص 13.

(2) من بين تلك التوجهات النقدية ما طرحه خليفة التليسي عن طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع حيث يقول: "الأدب مرآة المجتمع ولن تنتظر من المرآة إلا أن تعكس لك الصورة على حقيقتها، وكما هي في جمالها وقبحها، في فضيلتها ورذيلتها". من الحصاد الأول، خليفة محمد التليسي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1987م، ص70-71. وفي السياق ذاته يدعم السيد يسين هذا النمط من النقد الرابط بين الأدب والواقع؛ فيقول: "يصح القول إنه لا يمكن فهم الأدب في حقبة تاريخية محددة بغير تحليل دقيق للظروف السياسية، والاقتصادية السائدة في نفس الحقبة". التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 185. ولمزيد من التفصيل ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص185، 195.

لكنه- الحضور- يتم من خلال الإنتاج النصي، وهنا نسجِّل الطابع الذاتي للنص"[1]، وتبقى المعضلة متجسدة في أن الكشف عن تلك العوالم وتعاملها مع الواقع يجب أن يراعي خصوصية النص المتمظهرة في كونه بنية متخيلة لها دلالة على الواقع، لكن الذي سار عليه جانب من النقد هو مراعاة الأيديولوجيا السائدة في بنية الواقع الموضوعي ومحاولة إسقاطها على النص، ومن ثم انتقاء ما يتفق مع هذه الأيديولوجيا من بنية النص وإلغاء كل ما يخالفها داخله، ما يجعل النص عرضة للوقوع في موضع الاتهام والمحاكمة بتوافقه مع الحقائق المادية أو مخالفته إياها؛ ووفقاً لهذا القمع النقدي "صار النص المثالي هو الذي يتيح للناقد، بسهولة، تطبيق موروثه الفكري، وحيثيات النظم الأيديولوجية التي وُصِفَت في كتب الفكر، أو أُستمدت من الواقع"[2]، بدلاً من أن يكون النص في موضع بحثٍ عن جمالياته وأيديولوجيته الخاصة النابعة من بنيته الداخلية؛ فالأدب ليس خاضعاً للأيديولوجيا السائدة، إنه "كتابة تنظِّم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلاً، ينتجان دلالات جديدة ومتميزة، تختلف في كل نص، وتبدو جديدة وأصيلة، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة، أي شكله ومضمونه"[3].

تأسيساً على ذلك كان من الضروري تبني أداة نقدية تستند إلى وجهة نظر لا تقبل الجدل وهي أن النص الروائي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية تحمل حقائق تتعرض لاختبار الصدق أو الكذب؛ بل هو عالم متخيل خاص يصنعه الكاتب، ومن ثم فهو متحرر من قيود الخارج، وفي استطاعته أن "يُملِي ويَفرض على متناوله منهجَهُ"[4]، لكن العالم المتخيل الخاص له بعده العام، إذ يبقى "تجسيداً لأفعال، وعلاقات، وقيم اجتماعية، وتاريخية محددة، يتمُّ تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة

(1) انفتاح النص الروائي، النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001م، ص142.

(2) المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، ص11.

(3) الرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص33.

(4) حدود النص الأدبي، صدوق نور الدين، ص6.

من جهة ثانية"[1]، رسوخ هذا المفهوم في ذهن الباحث يعطيه حرية في تحليل النص وتفكيكه من دون الإحساس بأي ذنبٍ تجاهه، مادام أنه قد تحرَّر من عبءِ الواقع الخارجي الضاغط عليه باتجاه تحويل مسار النص إلى جهة التطابق مع الواقع المعاش المتجسد في البنية المتخيلة؛ ذلك الضغط الذي ألقى بظلاله على مسيرة النقد الروائي، ولعل ما قاله الروائي والناقد الإنجليزي بيرسي لوبوك أبرز مثال على مدى المعاناة التي يتعرَّض لها الناقد حيث يقول: "مازال يلازمنا كالشبح إحساس بأن الرواية قطعة من الحياة، وأن تفكيكها إلى أجزاء يعني القضاء عليها"[2].

ما سبق طرحه عن طبيعة النص وكذلك المنهج لا يمنع من مواجهة معضلة اختيار المنهج الذي يراعي البحث في بنية النص من الداخل؛ ذلك النص الذي يتصف بالاتساع والخصوبة وصعوبة الإحاطة به وحمله إلى القارئ بصورة كاملة، بعكس ما يحدث مع النص الشعري الذي يكون حاضراً بكليته أمام القارئ؛ ومن ثم فإن التعامل مع النص الروائي يجبر الناقد على الاختيار والانتقاء من ذلك النص، وذلك يعني بأن "أيَّ قراءة للنص الروائي سوف تكون ناقصة، ولذا تتطلب قراءات أخرى تصحيحية وإعادة تفسير"[3]، ما يتطلب اختيار منهج يبتعد عن القراءة المنغلِقة التي تقتل النص؛ بربطه ببناءات أو قوالبَ نقدية جاهزة يتم إخضاع النص إلى سلطتها، تجاوز ذلك يكون بالانتقال إلى قراءة أخرى منفتحة "تسعى إلى إنتاج بناء النص انطلاقاً من محاولة الكشف عنه داخلياً، ومن خلالها تنتج بناءً للنص، ودلالةً تتماشى مع المنطلق، وهي في ممارستها تملك الإيمان بتعدد القراءات وضرورتها أيضاً"[4]، وفي هذا السياق يظهر المنهج البنيوي الشكلي بوصفه بديلاً للمناهج المهتمة بمضامين النص، وتجليات الخارجي في الداخلي؛ فالمنهج البنيوي ينطلق في تأسيسه النظري من قواعد ومنطلقات الشكلية الروسية التي أكَّدت على "رفض القواعد النظرية والإجرائية التي تقوم عليها الرؤية الانعكاسية الماركسية،

---

(1) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 140.

(2) قراءة الرواية، بيرسي لوبوك، (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي، هنري جيمس وآخرون، ص236).

(3) البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984م، ص171.

(4) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 84.

التي تربط الأدب عِلّياً بالواقع وتجعله صورة منه"[1]، حيث ركَّزت على عدم الفصل بين الشكل والمحتوى؛ عبر "تأكيدها أن كل عناصر العمل الفني، دون تمييز، عناصر ذات طبيعة شكلية"[2]، بما فيها المضمون الذي يتحول إلى عنصر شكلي له جمالياته وطبيعته الخاصة، الخاضعة لإبداع الكاتب، وليست مجرد حقائق مستقاة من الواقع؛ ومن ثم فإن الشخصية تعتبر عنصراً شكلياً في بعديها المضموني والشكلي.

اللجوء إلى المنهج البنيوي الشكلي في مسار الدراسة – مبدئياً- يجد سنده في سعي هذا المنهج إلى تفسير النص وتحليله من بنيته الداخلية، مسقطاً دور الخارج من حساباته، كما أن هذا المنهج قد نبَّه إلى حقيقة مهمَّة وهي أن الرواية نص يمتاز بالتنظيم والتخطيط الداخليين، فـ"كل ما يحدث فيها، وكل ما يوصف أو يتحدث عنه، أو يذكر إنما يرتبط بوظيفة روائية، إن عاجلة وأن آجلة"[3]، وفي الوقت ذاته فإن أهميته تبرز في مراعاته لخصوصية الشكل الروائي المتميز بالمرونة والمراوغة؛ فالرواية "لا تخضع في بنائها الحكائي للقواعد والتقاليد المألوفة، لكنها تخلق لنفسها قواعدها الخاصة بها، والتي لا يمكن تفسيرها وفهمها إلا من خلال الرواية ذاتها"[4]، كما أن هذا الانحياز المنهجي يفرض نفسه من تأكيد البنيوية على نقطة جوهرية وهي أن الحديث عن الشكل - في حقيقته- حديث عن مضمون العمل ومحتواه، و ذلك يضغط على ناحية مهمَّة ومهمَّشة تتمثل في ضرورة البحث على العناصر الجمالية في النص، الأمر الذي دفع آلان روب جرييه إلى دعم هذا التوجُّه بقوله: "إن الكلام عن مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عن الشكل يعني أننا نخرج الرواية

---

(1) في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص10.

(2) الوظيفة الجمالية، والمعيار الجمالي، والقيمة الجمالية بوصفها حقائق اجتماعية، جان موكاروفسكي (نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م، ص 36).

(3) الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، ص155.

(4) الواقع والمأساة في الرواية المصرية المعاصرة، محمد كشيك، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988م، ص115).

من ميدان الفن تماماً"[1]، والتساؤل عن الأمر ذاته يطرحه فلاديمير بروب أثناء حديثه عن جدلية الشكل والمضمون في التعاطي مع النص حيث يقول: "إذا كان الشكل والمحتوى لا يمكن فصلهما، وأنهما متطابقان في الطبيعة، فإن من يحلِّل الأول يحلِّل بالضرورة الآخر، فأين إذن ذنب الشكلية؟" [2].

منهج الدراسة سيتعاطى مع روح المنهج البنيوي الشكلي مبتعداً عن حرفيته الشكلية الجاهزة؛ بالتركيز على تقصِّي بنية النص الروائي وعلاقاته المستمدة من تقاطع عناصره المكوِّنة له، بحيث يكون مصطلح البنية دامجاً لكل من الشكل والمضمون، واعتبار المضمون مرادفاً للشكل؛ فهو عنصر جمالي له خصوصيته النابعة من ذات الكاتب، ومن ثم سيتم الاستناد إلى مقولة مهمة في النقد البنيوي تعتبر أن "تقريب الناقد لأيٍّ مضمون روائي ينبغي أن يقوم على ركائز داخلية مستمدة من النص الروائي ذاته"[3]، أمَّا عن أسباب التوجه إلى روح المنهج البنيوي الشكلي فتتلخص في معضلة كبرى طرحها ذلك المنهج وهي علاقة النص بمرجعيته الواقعية، فما جدوى الكشف عن جماليات النص وشبكة العلاقات التي تحكمه واعتباره بنية مغلقة لا ترتبط بالسياق التاريخي والتحولات الاجتماعية، هذه المعضلة لا تستطيع البنيوية الشكلية الفكاك منها، فلن يكون "في مقدور الناقد البنيوي أن يهرب من مشكلة القيمة، ولهذا يجد نفسه - إن أراد أو لم يرد – مستنداً إلى أسس فلسفية، فضلاً عن كونه مرتبطاً بظروف اجتماعية وتاريخية"[4]، ومن هنا تبدو مهمة الباحث متجهة إلى محاولة التوفيق بين المنهج البنيوي بوصفه ملبياً لطموح التحرر من قيد النقد الجاهز من جهة، وربط ذلك المنهج بالسياق التاريخي والتحولات

---

(1) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص 50.

(2) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ص 355.

(3) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، ص 392. في معرض حديثه عن المنهج الملائم لتحليل القصيدة يتحدث فراي عن خصوصية النص وتحكمه في المنهج أو الفرضية التي يتم من خلالها مقاربة بنيته، فيقول: إن لكل قصيدة شعاعاتها المطيافية الخاصة من الخيال، الناتجة عن متطلبات نوعها، وصبوات ناظمها، وعدد لا يحصى من العوامل الخاصة". تشريح النقد، نورثروب فراي، ص126.

(4) بين الفلسفة والنقد، شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، د. ط، د. ت، ص 83.

الاجتماعية من جهة أخرى؛ إذ "لا يمكن لأحد أن يمضي إلى النهاية في فحص البنية دون أن يجد نفسه خارجها بأكثر من معنى، وذلك من حيث هي نسق يفضي حضوره إلى غيابه، بالقدر الذي تفضي دوالُّه إلى مدلولات واقعة في العالم"[1].

إنَّ ما يستحق التنويه هو أن البنيوية في أقصى درجات انحيازها للشكل لم تستطع أن تهمل ارتباط النص بالواقع؛ وذلك بسيطرة هاجس دلالات البنية على عدد من رموزها، وفي هذا الإطار يقول جان موكاروفسكي: "لا ينبغي أن يُضيَّق تحليل الشكل ليكون تحليلاً شكلياً صرفاً، ومن جهة أخرى يجب أن يكون واضحاً في أية حال أن البناء الكامل للعمل، وليس الجزء المسمى (المحتوى) فحسب، يدخل في علاقة فعَّالة مع نظام قيم الحياة التي تحكم قضايا الإنسان"[2]، الطرح النقدي السابق يؤكد ضرورة الاهتمام بالسياق الاجتماعي الذي أُبدع النص فيه؛ بتأكيده على ضرورة استخراج البنيات الاجتماعية من داخل النص، والبحث عن دلالاتها تجاه السياق الذي ظهرت فيه؛ فموكاروفسكي يرى أن معضلات الواقع كامنة في النص الأدبي، لكن ذلك لا ينفي عن النص خصوصيته وجمالياته الخاضعة لمنطقه، المنتجة انطلاقاً من بعض القواعد الجمالية التي ترتبط بالسياق الذي أنتجت من خلاله[3]، ومن الواضح أن الناقد يدعو إلى بنيوية متحركة منفتحة متفاعلة مع السياق الاجتماعي، حيث "تبرز دينامية بنيوية موكاروفسكي في إلحاحه على أن يفكر دارس الفن في خضوع النص لقوانين تاريخية، وهذه القوانين هي التي توحي إلى المصالح الاجتماعية الكامنة وراء التحولات الجمالية التي يبلورها الفنان وهو يواجه القيم السائدة والمتجذِّرة في الوعي الجماعي"[4]، ويؤكد جينيت – من جهة

---

(1) نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص240.

(2) الوظيفة الجمالية، والمعيار الجمالي، والقيمة الجمالية بوصفها حقائق اجتماعية، جان موكاروفسكي، (نظرية الأدب في القرن العشرين، نيوتن، ص 36). في السياق ذاته يقول ميشيل آدام مدافعاً عن الدرس اللساني للرواية: إنه "لا يهدف إلى تفضيل الشكل على المعنى، ولكنه يهدف إلى اعتبار المعنى شكلاً". نقلاً عن الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، ص151.

(3) ينظر: النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص184، 297.

(4) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 136.

أخرى – على أهمية تخلُّص البنيوية من الشكلية الصرفة، والواقعية المباشرة المنتجة للمعاني من النصوص؛ فيقول: "بين الشكلانية الصرفة التي تحوِّل الأشكال الأدبية إلى مادة صوتية لا شكل لها جوهرياً لأنها غير دالة، والواقعية التقليدية التي تضفي على كل شكل قيمة تعبيرية مادية مستقلة، ينبغي أن يجعل التحليل البنيوي في الإمكان تبين الارتباط الموجود بين نظام الأشكال ونظام المعاني، باستبدال البحث عن التناظرات الدقيقة ببحث عن تشاكلات إجمالية... (...) تواجه الظاهرات الدلالية"[1]؛ فجينيت يعتبر العلاقة بين البنيوية وتأويل النص علاقة تكاملية، لكنها خاضعة لبنية النص وليست خارجه[2]. وفي محاولة لتبيُّن ما تبلور من الطرح السابق يتضح أن "كشف المعاني في النص الروائي يعود إلى بنية النص الداخلية، وإلى العلاقات العديدة التي تصل بين العناصر المكونة له(...) ويكون النص – بذلك – كياناً مستقلاً، ينتج من داخل متنهِ دلالاتهِ الخاصة. ولكنه لا يستطيع أن يكون معزولاً أو مغلقاً على نفسه أو مستقلاً عن خارجٍ هو مرجعهُ"[3].

بعد الاطمئنان إلى التصور السابق تبقى مسألة اختيار المسلك داخل المنهج البنيوي في تحليل النصوص بمثابة معضلة أخيرة أمام الباحث، حيث يبرز طريقان داخل هذا المنهج، الأول انتهاج البنيوية الشكلية في بعدها الدلالي الثائر على انغلاق البنية، أو انتهاج الطريق الآخر المتمثل في البنيوية التوليدية كما أرساها لوسيان غولدمان، الذي أكد ربط بنية النص الروائي ببنية الواقع الاجتماعي المنتج داخله عبر الوسيط الأيديولوجي المتمثل في رؤية الكاتب التي يطرحها عن العالم والمنعكسة داخل النص الروائي، حيث إن رؤية الكاتب للعالم تكسر المطابقة المباشرة بين بنية الشكل وبنية الواقع المنتج من خلاله؛ ومن ثم فإن البنيوية التوليدية تبحث عن الدلالة الاجتماعية لبنية النص من خلال الموازاة بين بنية النص وبنية الواقع بحيث

---

(1) البنيوية والنقد الأدبي، جيرار جينيت، (نظرية الأدب في القرن العشرين، نيوتن، ص 143).

(2) ينظر: المرجع السابق ص 145.

(3) النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي، الرواية العربية ودلالات الهوية، بسام بركة، (مجلة الفكر العربي، خريف 1995م، العدد الثاني والثمانون، السنة السادسة عشر (4)، ص187).

تكون الأولى خاضعة للأخيرة[1]، في بعدها الاقتصادي عبر تركيز الاهتمام على الشكل الروائي باعتباره متعالقاً مع الحياة الاقتصادية في المجتمع الغربي، فمن خلال المقارنة بينهما رصد غولدمان التشابه الدقيق "بين الشكل الروائي وبين العلاقة اليومية للناس مع الأموال بوجه عام، وأيضاً علاقة الناس مع الناس الآخرين في مجتمع ينتج للتوزيع في السوق"[2]، وذلك يتنافى مع طبيعة الدراسة الرافضة إخضاع النص إلى الواقع، أو اعتبار البنية النصية موازية له، ومن ثم فإن البنيوية الشكلية في إطارها الدلالي تبقى هي المفضَّلة بوصفها منهجاً للدراسة.

❖ ثانياً: البنيوية الدلالية التوجُّه والاختيار

للحديث عن البنيوية الدلالية يبدو مهمًّاً الوقوف عند رأي زيما الذي يرى أن النص يتسم بالازدواج فهو من جهة له استقلاليته البنيوية و هو- من جهة أخرى- متواصل وغير منكفئ على عزلته[3]، وبذلك فإن "المظهرين الاستقلالي والتواصلي يتضافران، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر. إن النص ليس فقط مجسَّداً في إطار أنظمة مختلفة القيم، ولكنه في الآن ذاته يعبِّر على صعيد الكتابة عن القيم والمعايير الاجتماعية؛ فالاستقلال النصي مشروط بالتطور السوسيو- تاريخي، وبذلك يتموقف النص من المجتمع ينقده من خلال وجوده، وهو يُلِحُّ على هذا البُعد"[4]، وزيما بهذا المقترح يرد على البنيوية الشكلية المنساقة وراء دراسة التقنيات على حساب الاهتمام بالعلاقة بين البنية الشكلية للنص والبنية الاجتماعية بإهمال

---

(1) ينظر: نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص 83 وما بعدها، وانفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 135 . التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص38، 219.

(2) التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص44.

(3) في هذا السياق يقول زيما: "يجب على علم اجتماع النص أن يبدأ بنظريتين متكاملتين: أنه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأن الوحدات المعجمية الدلالية والتركيبية تجسد مصالح جماعية ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية (...) يجب وضع علاقات وثيقة بين النص والمجتمع، مع إظهار المصالح والمشاكل الجماعية على المستوى اللغوي وهذا التصوير هو الذي يسمح في النهاية بوضع الأدبي في ترابط مع الاجتماعي". النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص177، 191- 192.

(4) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 26.

الجانب الدلالي للبنية الشكلية[1]، وعلى الرغم من تصريحه بعدم صلاحية البنيوية الشكلية للربط الدلالي بين النص والواقع، بسبب وقوعها في مأزق الانتقائية، وعدم استنادها على حقائق مادية فيما تتوصل إليه من نتائج، فإنه يرى بأن في داخل البنيوية الشكلية ما يساعد على التوصل إلى اجتماعية النص، من ذلك استشهاده بعلم الدلالة البنيوي عند غريماس الذي يهتم بكشف دلالة النص من خلال تأمله في ضوء وحدات البنية المكوِّنة له[2].

أما غريماس فينطلق في تصوره الدلالي للبنية من فرضية أنها ليست شكلاً فنياً محضاً فهي متصفة بالبعد الدلالي، الذي تنتجه على مستوى النص الكلي من خلال "المظاهر الدلالية الصغرى، تتآلف بطرق محكومة قاعدياً؛ لإنتاج فاعليات دلالية على نطاق واسع"[3]؛ لكن ينبغي الانتباه إلى أن مفهوم البنيوية الدالة أو دلالية البنية عند غريماس تختلف عن مفهومها الاجتماعي المباشر عند زيما، وموكاروفسكي، حيث تتجاوز البعد السطحي للدلالة على الواقع إلى دلالة البنية النصية في بعدها العام، أي الوصول إلى فكرة النص من خلال آليات تؤدي إلى بلورتها؛ فغريماس لم يسعَ إلى إلقاء الضوء على النصوص وتأويلها بل حاول أن يلقي الضوء على الآليات أو النحو الذي يحكُمها وتتولَّد عنه[4]؛ فالتوليد الدلالي عند غريماس يتم عبر النظر في علاقات دوالٍّ صغرى داخل البنية، سواء أكان ذلك عبر التعارضات أم من خلال التكرار الذي يسود حركة الدوال الصغرى، ويحكم علاقاتها داخل البنية؛ ليسهم كل ذلك في توليد المعنى أو الدلالة؛ لكنه توليدٌ مشوبٌ بالغموض؛ لعدم "النجاح في إظهار الكيفية التي يمكن بها استمداد المعنى الكُلِّي

(1) ينظر: المرجع السابق ص 27.

(2) ينظر: النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص176.

(3) الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ص 104.

(4) ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص130، ونظرية الرواية، دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998م، ص104.

للنص من مجموعة من الدوال بفعل بعض العمليات المحددة"[1]، وذلك لم يكن غائباً عن ذهن غريماس الذي اعترف بأن تقسيم النص إلى وحدات صغرى وتحويلها إلى نقاط تصب في مصلحة الدلالة العامة للنص قد يكون فيه ظلم للنص؛ باعتبار أن تحديد الوحدات الصغرى سيكون خاضعا لذاتية الناقد أو المحلِّل، إذ أن المرجعية داخلية تستند إلى قراءة الناقد للنص، لكنه يستدرك على ذلك عندما يقرر أنه "بالإمكان تفادي الإغفال، إذا مارسنا قدراً أكبر من الدقة ورجعنا مراراً وتكراراً إلى النص"[2]، ومن خلال التراكم التكراري لوحدةٍ ما تتضحُ صلاحيتها لأن تدخل في تفاعل مع بقية الوحدات من أجل تكوين المعنى الكُلِّي للنص[3]، ومن ثم فإن تحديد وحدات البنية هو "إنجاز فردي، ودون أن تكون هناك مبادئ وتحديدات يمكن أن تعمَّم على معظم النصوص"[4]؛ فاكتشاف البعد الدلالي يرتبط بمؤهلات القارئ التي قد تتطلب منه أن يكون متفهِّما للنص وكأنه المبدِع نفسه؛ ليستطيع تشرُّبه، وإرساء الفرضية المناسبة لاختراق بنيته، وشبكة العلاقات التي تحكمه داخلياً، وذلك يتطلب من الناقد تفحُّص النص بدقة بإرجاع كل شيء إلى البنية حتى لا يقع في انطباعية سطحية[5].

المهمة الأصعب تبقى متجسدة في كيفية استنباط الدلالة من الوحدات الصغرى داخل البنية، وتحويل تلك الوحدات المفصلية إلى إنتاج الدلالة العامة للنص؛ "فالمستوى الدلالي لبنية النص لا يحدَّد إلاَّ من خلال الربط والتحول: ربط الوحدات المفصلية مع بعضها ومع بقية العناصر في بنية النص، والتحول من التشريح والسكون إلى الفهم والتأويل والدينامية(...)؛ فالبنية نسيج متماسك لوحدات متعالقة، والوحدات تشعُّ دلالاتها من خلال تعالق السطح والعمق،

(1) الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ص 107.

(2) المرجع السابق ص 109.

(3) ينظر: نظرية الرواية، السيد إبراهيم، ص32- 33.

(4) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1995م، ص41.

(5) ينظر: المرجع السابق ص87.

والدلالات تشي برؤية العالم"[1]، ما سبق يحيل إلى مفهوم مُهمٍّ وهو ما يُعرف بتماسك البنية، باعتباره الفيصل في قضية خطر تفتيت البنية إلى وحدات صغرى، حيث يقدَّم التماسك على أنه "ترابط قائم بين وحدات الأثر وبعضها، كالترابط القائم بين شخصيات الرواية أو القصة، فبنية الأثر الأدبي تبدو في حالة ترابط بين وحداته الداخلية وعناصره الكلية؛ فهو اندماج وحدات الأثر الجزئية في بنيته الكلية"[2]، والأيديولوجيا العامة التي يتبناها الكاتب في نصوصه ستكون أيديولوجيا الشكل؛ فالدلالة هي دلالة البنية على الواقع وليس العكس؛ فالبنية ليست مجرد هيكل عارٍ، وعناصرها "لا تقف بحكم الطبيعة اللسانية – الدلالية- لهذه العناصر عند حدود إقامة هيكل البنية ونظامها، بل إنها في إقامتها لهذا الهيكل تنسج دلالاته ومعناه"[3].

ولا شك في أن تبني هذه المنهجية سيخلق نوعاً من التوازن بين الرغبة في القراءة المتأنية للنص من الداخل، والانتقال إلى ربط النص بسياقه التاريخي أو الاجتماعي؛ وذلك بحثاً عن أيديولوجيا لا تتجاوز النص، بل تعود إليه "ولكن من باب الشكل، باعتبار الشكل دالاًّ"[4].

إن التركيز على استنباط الدلالة من تقصِّي النص في وحداته المفصلية التي تحكمه من الأهمية بمكان؛ ذلك أن هذه الوحدات هي التي تنتج الدلالة؛ بتفاعلها مع بعضها بعضاً؛ فأيٌّ "نص لا يتضمن وحدات مفصلية يرتكز عليها يعاني من المَيَاعة ومن الأبعادِ الهُلامية"[5]؛ فاتساع النص يحتاج إلى هذه التصنيفات النابعة من البنية؛ باعتبارها من سيضمن السيطرة على العلاقات داخلها[6]، وهذه الرؤية

---

(1) المرجع السابق ص86- 87.

(2) قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 29.

(3) فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1990م، ص9.

(4) تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد، ص 7.

(5) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص28.

(6) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص143.

المتوازنة تحاول أن تحفظ للنص خصوصيته، وتسعى إلى إبراز جمالياته بدلاً من الخوض في دراسة مباشرة تتسلح بأحكام الأيديولوجية تحاكم النص، من دون أن تضع في اعتبارها أنه يحمل رؤية خاصة للكاتب، وكشف بنيته هو من سيعطي الدلالة على الواقع الذي ينتمي إليه النص والسياق التاريخي المتفاعل معه(1).

إن ما طرحه سعيد يقطين وتبنّاه في كتابه انفتاح النص الروائي عن البنية ودلالتها يحوصل جانباً كبيراً مما تمَّ تبنيه سابقاً؛ حيث اعتبر "النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجِة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(2). هذا التعريف الذي استنبطه الناقد يقوم على ثلاثة أركان أساسية تنصف النص وتنتصر له، الركن الأول: أن النص بنية شكلية مستقلة لها دلالتها النابعة من خصوصيتها، أما الركن الثاني: فقد استلهمه من جوليا كريستيفا في حديثها عن التناص ومفاده: أن النص لا يكتسب استقلاليته إلا في خصوصية التشكيل أو الخطاب الذاتي له، لكنه ينفتح على بنية نصية تتجاور فيها نصوص سابقة له يتفاعل معها النص في علاقة جدلية؛ ومن ثم يقوم بإعادة إنتاجها، أما الركن الثالث: فقد استلهمه من حديث زيما عن سوسيولوجيا النص حيث يعتبر أن البنية المستقلة في خطابها، والمتفاعلة مع بنية نصية لن تكون بمعزل عن الخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية، التي يقول عنها: إنها تتجلّى "ضمنياً أو مباشرة في النص ذاته، لذلك يجب أن نقرأها من داخل النص ذاته، أمّا أن نسقطها عليه من الخارج فإننا في هذه الحالة نقع في مغبة سوسيولوجية عقيمة، فالنص ينتج في إطار هذه البنيات، ويتفاعل معها، ولكنه في الآن ذاته يتعالى عليها

(1) ينبغي التذكير هنا بمفهوم السياق إذ أنه مصطلح "يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في اتجاه النص، وفي تشكيله وفي ظهوره، فالسياق العام للأثر الأدبي أو النص هو المجتمع والتاريخ. وهو - السياق - يعزله الناقد البنيوي الشكلي عن العالم الخارجي حتى يستطيع الوصول إلى اكتشاف التواتر أو الاطراد بين النصوص الأدبية وبين بعضها. ويعتمد عليه الناقد البنيوي التوليدي – الدينامي - من أجل فهم وتفسير الأثر أو النص الأدبي". قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 41.

(2) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 32.

من خلال إمساكه بزمنيتها الجوهرية المتعالية، أمَّا إذا كان مجرد عاكس لها فلا يمكن اعتباره نصاً ولكن وثيقة عن العصر لا يهمنا البحث فيها"[1].

ما أرساه سعيد يقطين- سابقاً- يتضافر مع ما طرحه غريماس عن آليات التعامل مع النص دلالياً وصولاً إلى الرؤية التي تطرحها البنية، تلك البنية التي سيتم التعامل معها وفق ثنائية المضمون والشكل، ليتبلور منهج هذه الدراسة بقيامه على أساس البنيوية الدلالية التي ترى المضمون تشكيلاً ذاتياً له أبعاده الجمالية التي لا تنفصل عن بقية العناصر الشكلية داخل البنية كالوصف، أو الزمان، أو المكان.. فالمضمون تشكيل جمالي خاضع للرؤية، متقاطع ومتفاعل مع بقية عناصر البنية الشكلية فهما من طينة واحدة، وعلى حد تعبير كلود ليفي شتراوس: "إن المعنى شكلٌ، والشكل ليس سوى تحقق خاص ضمن تحققات أخرى ممكنة لنفس البنية الدلالية، فليس هناك مجرد من جهةٍ وملموس من جهة ثانية، ذلك أن الشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته وما يسمى بالشكل ليس سوى بنينة للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون"[2]؛ فالحديث عن المضمون ليس مجرد التقاطٍ لملامحه في النص، بل هو تحليل للبنية المتخيلّة فيه، وبحثٌ في العلاقات داخله وصولاً إلى رؤية الكاتب[3]، وفي هذا السياق يأخذ زيما على المنهجين الاجتماعي والنفسي أنهما قد وجّها صلب بحثهما على التقاط محتوى النص وتناسيا أنه تركيب جمالي له خصوصيته، فيقول: "تتسم المناهج الاجتماعية والتحليلية النفسية التقليدية بمشكلة منهجية مشتركة: إنها تتجه إلى المحتوى، إلى المستوى الخاص بالتيمة، وتميل إلى إهمال البنى اللغوية للنصوص"[4]، الأمر الذي أدى إلى الفشل في ربط النص بسياقه "في

---

(1) المرجع السابق ص 34. لمزيد من التفصيل حول رأي زيما ينظر: النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص177، 191.

(2) نقلاً عن: مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1994م، ص 16.

(3) ينظر: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، ص 10.

(4) النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص273.

كثير من الأحيان بسبب تجريده، أو بسبب استحالة توضيح البنى النصية"[1] التي ترفض الانصياع إلى سلطة السياق الخارجي.

إلغاء ثنائية الشكل والمضمون ستعتبر العمل الفني شكلا فنياً محضاً له دلالاته المرجعية في السياق التاريخي والواقع الاجتماعي؛ فالبحث عن المضمون أو المحتوى إنما هو بحث في مضمون ومحتوى الشكل والأيديولوجيا الكامنة في هذا الشكل، "فليس ثمة شكل ومضمون، لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل، وليس ثمة نص وسياق، لأن النص سياقي واجتماعي، وليس ثمة داخل وخارج، لأن الخارج كامن في الداخل، ولأننا حين نحلل الشكل/ النص، فإننا نحلل في الوقت ذاته المضمون الاجتماعي، لأن هذا الأخير كامن في الأول وجزء لا يمكن أن يُفصَل عنه"[2]، لكن البحث عن تلك المضامين الاجتماعية والثقافة السائدة في بنية الشكل لا يعني أن "يكون النص إنتاجاً للثقافة التي نشأ فيها، ولكنه يكون على مثاله نظاماً، وتكون الثقافة التي نشأ فيها ممكناً من الممكنات التي يحققها نظامه على نحو مخصوص"[3].

انطلاقاً من أن النص شكل محضٌ في بعديه المضموني والشكلي اتخذت هذه الدراسة الشخصية منظوراً[4] للخوض في البنية، اعتماداً على مقولة أن الشخصية شكل فني يمتلئ عبر النص، ويغتني بالرؤى ويكتسب خصوصيته المضمونية داخل البنية، وذلك سيسمح للشخصية بأن تخضع لقراءات متعددة هي في مجملها بحث عن جماليات تشكيلها سواء أكان ذلك في مستوى المضمون أم مستوى الشكل؛ لتكون الدراسة بحثاً في البنية في بعديها المضموني والشكلي لكن باعتبارهما نسقاً واحداً لبنية النص العامة، اعتماداً على أن النص "يتميز بانفتاحه إلى عدد من المستويات الدلالية والتأويلية التي تترشح عن بنيته

---

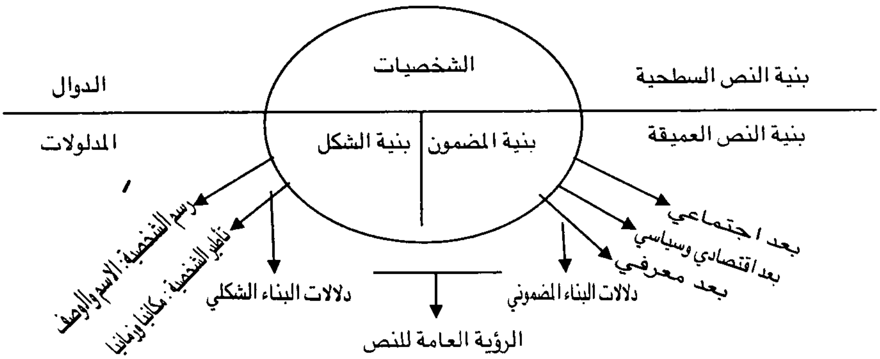
(1) المرجع السابق ص 278.

(2) محتوى الشكل، سيد بحراوي، (مجلة فصول، مجلد 12، العدد1، ربيع 1993م، ص 209).

(3) الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، ص172.

(4) يمكن وضع تعريف للمنظور النقدي يختلف عن مفهوم المنظور الروائي، فإذا كان الأخير متعلق بالصوت أو الذات التي تتولى السرد داخل البنية فإن المنظور النقدي يمثّل "زاوية معينة يرى الناقد أو الباحث من خلالها الأثر الأدبي ويمكن أن تكون هذه الزاوية اجتماعية، أو نفسية، أو لغوية، أو بلاغية، أو علمية". قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 107.

الكلية"[1]، وتلك المستويات الدلالية تحوّل الشخصية الروائية إلى دالٍّ يفضي إلى مدلولات تتجسد من خلال المضامين التي تحملها الشخصية، وكذلك في تشكيلها فنياً؛ بحيث يشكل نسق العلاقات ـ التي يفرزها ذلك الدال ومدلولاته ـ إطاراً يحصر رؤية الكاتب التي ستكون نتاجاً لتلك العلاقة بين الدال والمدلول، وفي المخطط الآتي توضيح لمسار الدراسة في استنباط الدلالة من تضافر الدوال والمدلولات من خلال الشخصية الروائية:



من خلال المخطط السابق يبدو واضحاً اعتبار الدراسة الشخصية الروائية دالاً في مستوى البنية السطحية للنص، وذلك الدالُّ يفضي إلى مدلولات على مستوى البنية العميقة له، "وما بين السطح (الدال) وبين العمق (المدلول) تشع الدلالة"[2]، وتلك البنية العميقة التي ترشح منها مدلولات النص هي بنية شكلية جمالية تنشأ من علاقة جذرية تخلقها الشخصية الدال، ومن ثم فإن عملية الوصول إلى الدلالة العامة أو الرؤية التي يطرحها النص عن السياق التاريخي، والواقع الاجتماعي لابد أن تمر عبر العلاقة بين الدال والمدلول، وما ستقدمه الشخصية بوصفها عنصراً شكليا دالاً هو التحول إلى منظور مُؤدٍ إلى فهم الدلالة والتأويل للعلاقة بين الدال ومدلوله؛ فالشخصية هي دالٌ على مستوى البنية السطحية للنص عبر أسمائها وصفاتها التي تقدم من خلالها، وتتحول إلى مدلول عبر أقوالها وسلوكها وتفاعلها أيديولوجياً مع

(1) المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، ص172.

(2) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص28.

الحدث والشخصيات، وكذلك من خلال تشكيلها الفني على مستوى الوصف الخارجي وعلى مستويي الزمان والمكان[1]، وذلك استناداً إلى مفهوم نقدي مفاده: أن الشخصية مفهوم تخييلي يغتني داخل النص، والإحاطة به تكون بفك شفرة الشكل الفني المشكِّل له؛ لأجل الوصول إلى توليد الدلالة، ولم يكن ذلك ليتمَّ إلاَّ عبر التوقف لقراءة الدال – الشخصية- قراءة متأنية، وتشريحه على عدة مستويات مضمونية وشكلية؛ على اعتبار أن ذلك سيؤدي "إلى الولوج إلى أعماق المدلول، ومن تعالقهما تتشكل الدلالة التي تؤدي بدورها إلى تحديد طبيعة الرؤية التي ينطلق منها المبدع، وطبيعة الأفكار الفلسفية، والأدبية، والسياسية التي استند إليها في العملية الإبداعية وفي خلق النص"[2].

❖ ثالثاً: ربط المنهج بالدراسة

تأسيساً على التقديم النظري السابق للمنهج، وبهدف الوصول إلى مدلول الشخصية ودلالاتها سوف تنقسم الدراسة إلى قسمين أساسيين؛ يتعلق الأول بالبحث في الجانب المضموني لها، وذلك بتقصِّي البنيات الأساسية التي تطرحها الرؤية في المضامين والخلفيات التي تنتمي إليها الشخصية: اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، ومعرفية، ومن خلال البحث في تشكيل المضمون ستتضح قيم الصراع والبعد الأيديولوجي الذي يطرحه، ودلالات ذلك على الرؤية المطروحة على السياق التاريخي والواقع الموضوعي، أما القسم الآخر من الدراسة فيتعلق بتشكيل الشخصية وذلك بالبحث في دلالات الشخصية وفقاً لتصنيفها المضموني، بتأمل البعد الشكلي لتقديم الشخصية في مستويات تمثُّلها بعض عناصر البنية الروائية مثل: الوصف، والزمان، والمكان، وكل ذلك يهدف إلى تأكيد الدلالات التي سيتم استنباطها من البنية المضمونية، كما يهدف إلى محاولة ربط الجمالي في بعديه المتوحدين الشكل والمضمون، ومعرفة مدى العلاقة بينهما في تكوين الرؤية العامة

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص51.

(2) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص87.

للنص[1]. فصل دراسة المضمون عن الشكل سيخرج الدراسة من مأزق التكرار؛ بدراسة المضمون في كل رواية على حدة وصولاً إلى حصيلة شاملة عن الرؤية في التشكيل المضموني للشخصية، وما أفرزته من دلالات، ومن ثم الانتقال إلى البنية الشكلية للبحث في جماليات التشكيل بهدف إعطائها بعداً دلالياً يتضافر مع البعد الدلالي للمضمون؛ ليتكون من مجموعهما قراءات متعددة لبنية النص.

وفي محاولة لإيجاد آلية تفعِّل البعد النظري للمنهج ستتجه الدراسة إلى الاستفادة من تقنية التناص[2]؛ بهدف ضبط إيقاع الرؤية عند الكاتب من خلال الوسيط الدال، وذلك عبر تناص الشخصيات المبدئي في مستوى البنية السطحية عبر خلفيتها الأيديولوجية - اجتماعية سياسية اقتصادية معرفية - ليتمَّ بعد ذلك

---

(1) في هذا الصدد ينبغي التنويه إلى مصطلحين سيردان في الدراسة بشكل مطرد، وهما: الأيديولوجيا والرؤية، فالأيديولوجيا المستخدمة في الدراسة تبتعد عن مفهوميها الفلسفي والسياسي المعقدين إلى تعريفها المبسط، الذي يعني مجموعة التصورات عن العالم المتمظهرة في الحياة بأبعادها الفردية والمشتركة، فالأيديولوجيا هي الفكرة التي تستبد بالإنسان ويحاول من خلالها أن يفسر العالم وكيف يخيل إليه أنه يبدو. أما مصطلح الرؤية فيقترب من مفهوم رؤية العالم عند غولدمان الذي يرى أن الأديب يصدر عن مفهوم متماسك تجاه المجتمع وقضاياه، وما يطرحه النص هو رؤيته المتماسكة تجاهه، لكن الدراسة تتجاوز ذلك إلى أن الرؤية مفهوم متحرر من قيد الواقع ونابع من البنية النصية وحدها. ينظر: السلطة والأساطير والأيديولوجيات، مجموعة مفكِّرين، مراجعة: كمال خوري وفيصل جلول، (مجلة الفكر العربي، العددان السابع والثلاثون والثامن والثلاثون، يناير- مايو، 1985م، السنة السادسة، ص479)، والرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص24، والتحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص219.

(2) برز مصطلح التناص في منتصف ستينيات القرن المنصرم على يد جوليا كريستيفا ليحمل الدلالة على وجود نص سابق على النص المبدع يمتح منه ويدخل في علاقة تأثرية معه، ما يعني أن النص هو نتاج تفاعل مع نصوص أخرى لها خصوصيتها النابعة من تفاعلها مع نص أصلي سابق عليها، على أن التناص يختلف في درجاته فقد يكون تطابقاً مع النص الأصيل أو تفاعلاً أو انصهاراً معه، أو تجاوزاً للنصوص داخل النص الواحد. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص74، والمفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999م، ص40- 42.ويقترب مفهوم التناص السابق مما طرحه فراي عن تفاعل النص الأدبي مع النصوص السابقة له، يقول: "قد يكون مضمون الأدب: الحياة، الواقع، الخبرة، الطبيعة، الحقيقة المتخيلة، الشروط الاجتماعية، أو أي شيء يخطر لك، لكن الأدب ذاته لا يصنع من هذه الأمور. فالشعر لا يصنع إلاَّ من قصائد أخرى، والروايات من روايات أخرى. الأدب يشكل نفسه ولا يتشكل من الخارج". تشريح النقد، نورثروب فراي، ص142.

الانتقال إلى تتبع التناص في بعده الجمالي في تفاعل الشخصيات على مستوى البنية العميقة[1]، وفي هذا الإطار تفرض تقنية التناص الذاتي نفسها وسيطاً للتعامل مع بِنىً نصية متعددة عند روائي مثل خليفة حسين مصطفى، وذلك يجعل منظور الدراسة مركّزاً على تتبع نصوص الكاتب الواحد وقد دخلت في تفاعل مع بعضها بعضاً[2]، وذلك عبر وسيط يضبط إيقاع هذا التفاعل وهو الشخصية؛ وذلك سيكثّف نمط الرؤية الراشحة عن هذا التفاعل، ومن ثم التعرُّف على مدى ما طرأ عليها من تغير في مستويي المضمون و الشكل، وفي هذا الجانب فإن الاختيار سيكون متماشياً مع ما ارتضاه سعيد يقطين الذي استعار مصطلح التفاعل النصي الذاتي بدلاً من التناص الذاتي[3]، لكون التفاعل يعطي إيحاء بالجدوى الإبداعية والدلالية للتناص، وحتى لا يتحول تتبع النصوص إلى محاولة إثبات أن نص الكاتب ما هي إلا إعادة إنتاج آلية لنصوصه السابقة، نعم إن الكاتب قد "يظل يمتح من عالم تجربة معينة، لكنه يتعامل بحرية مع هذا العالم، صحيح تظل ملامح التجربة واحدة: لغة وأسلوباً وطرائق كتابة، لكن هذا التفاعل النصي الذاتي لا يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه، وعندما يصل إلى هذا الحد يصبح التفاعل النصي الذاتي هنا سلبياً كعملية إنتاجية، مادام بُعدُ التفاعل فيه يصبح اجتراراً وتكراراً لبنية نصية سابقة عند الكاتب نفسه"[4]، وذلك ما انتبهت إليه فاطمة موسى عند كل من: عبد الرحمن الشرقاوي، والطيب صالح؛ حيث رصدت نمطاً من التكرار في

---

(1) ينظر: النقد الجمالي في النقد الألسني، معجب الزهراني، (مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م، ص205).

(2) ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 100.

(3) طرح سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي الذاتي في كتابه انفتاح النص الروائي؛ وحاول أن يطبقه عملياً في دراسته عن السيرة الشعبية، حيث حاول أن يحصر نقاط الالتقاء بينها على تباعد أزمنتها لإثبات تفاعلها مع بعضها بعضاً. ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص173- 174.

(4) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 124، اختيار مصطلح التفاعل تأتّى من خصوصيته داخل مفهوم التناص إذ أنه ينفي التطابق الآلي للنصوص مع بعضها بعضاً، وهو أيضاً ينفي تنافرها وابتعادها عن بعضها؛ فالتفاعل هو بحث عن المنصهر الذائب في النص من خلال البنية العميقة، وليس التطابق السطحي المباشر. ينظر: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، ص42.

شخصيات الشرقاوي وصلت إلى درجة التنميط الذي تجاوز الشخصيات إلى تنميط الأحداث والحبكة، بينما رصدت عند الطيب صالح خيوط الرؤية التي تعود إلى مجموعاته القصصية الأولى، بحيث تبلورت في صورتها النهائية في نصه موسم الهجرة إلى الشمال[1].

تتبع التفاعل النصي الذاتي لنصوص الكاتب من خلال الشخصية وعبر قراءة تناصية لبنى النصوص وفقاً لتسلسلها التاريخي ستسمح للدراسة بضبط إيقاع الرؤية عند الكاتب، فيما يطلق عليه الإيقاع الروائي، انطلاقاً من معناه الشامل الذي هو "التكرار المنتظم لبعض العناصر المضمونية والشكلية"[2]، وذلك الإيقاع يستهدف رصد حركة النص عند خليفة حسين مصطفى في بعدها الدلالي؛ عبر حركة عناصر النص؛ ممثلة في الشخصية المتقاطعة مع بقية الشخصيات والمتفاعلة معها ومع بقية عناصر البنية الشكلية، وهي في مجموعها ستشكل رؤية الكاتب التي يطرحها من خلال البنية النصية[3]، ومن ثم فالإيقاع يهدف إلى أن ينظِّم "موضوعات الرواية، ويحدد محتوى الشكل من خلال التكرارية، فيلقي الضوء على قيم الرواية الأيديولوجية والجمالية"[4]، وصولاً إلى رصد إيقاع عام للرؤية عند الكاتب من تواصل الرؤى التي أفرزتها النصوص، وهي بدورها ستسمح بالتعرف على مستويات الرؤية والأداة عند الكاتب في مجمل نتاجه الروائي.

أما الحقيقة التي ستبقى راسخة في مسيرة الدراسة فهي أن التعامل مع النصوص يجب ألا يخضع لحرفية الفرضيات الموضوعة لدراسة البنية، وذلك يعني ضرورة مراعاة خصوصية كل نص على حدة، ما يعني أن الدراسة لن تسعى إلى

---

(1) ينظر: سحر الرواية، فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2000م، ص126-127، 140.

(2) المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993م، ص171).

(3) ينظر: في الإيقاع الروائي-نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، أحمد الزعبي، دار الأمل، عمَّان، ط1، 1986م، ص 8- 9- 10.

(4) المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993م، ص 171).

استنباط تعسفي للدلالات بل ستشير إلى المواطن التي خرجت فيها النصوص عن سياق التفاعل النصي الذاتي، وكل ذلك هدفه أن لا تتحول الدراسة عن مبدأ تمَّ التأكيد عليه مراراً وتكراراً وهو: أن النص بنية مغلقة لها خصوصيتها وجماليتها قبل أن تتحول إلى بنية دلالية متفاعلة ذاتياً أو سياقياً.

❖ رابعاً: مدخل إلى البناء المضموني للشخصية[1]

تأسيس الدراسة من الناحية النظرية لا يُعفي من بروز العديد من المعضلات في الجانب التطبيقي، ويأتي ذلك من جهة أن الرواية - بطبيعتها- فن يتأبى على التحديد الصارم، سواء من جهة المضامين التي يطرحها، أو من جهة أدوات الكتابة الروائية التي يستخدمها الكاتب في إبداع النص، ومن ثم فإن الصعوبة تبقى كامنة في كيفية إخضاعها لنظرية معينة أو قوالب نقدية محددة؛ فكان من المهم إيجاد مقاربة نقدية تتماشى مع النصوص، وتراعي خصوصيتها، وتبتعد عن "سطوة النموذج الجاهز، كي تصبح هذه القراءة نشاطاً إبداعياً في إنتاج ما تنتجه من معرفة"[2]. لذا فليس من المجدي الحديث عن الشخصية داخل البنية المضمونية من خلال وضع تقسيمات شكلية مثل: شخصية البطل، أو الشخصية المحورية، أو الشخصية الثانوية.. تلك التقسيمات التي سادت في الرواية الكلاسيكية؛ حيث "يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة، فيركز الروائي اهتمامه على تصوير أبعاد شخصية البطل، وتكون هي محور الرواية والرابطة بين مختلف شخوصها"[3]. هذا التصور الشكلي لم يعد مقبولاً مع تطور الفن الروائي وتحوله من تصوير أزمة الفرد إلى مفهوم البطولة الجماعية، وذلك يعني تعدد

---

(1)مصطلح بناء الشخصية مضمونياً ينطلق من مفهوم بنية الشخصية في المنهج البنيوي حيث يشير إلى التصورات المفترضة التي يستنتجها الناقد من دوافع واتجاهات الشخصية التي تمتح من تصرفات البطل أو الشخصية وتعالقها مع غيرها، تلك التصرفات التي تتميز بأنها جوهرية في تكوينها. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص124.

(2)فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، يمنى العيد، ص11.

(3)البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص44.

الشخصيات المحورية التي تعكس خلفياتها الأيديولوجية أنماط الصراع في الواقع، لذا فقد كان من الواجب إيجاد تصنيف مضموني[1] يضمن مراعاة تلك البطولة الجماعية، ويراعي نقطة مهمة جداً تتعلق بحقيقة أن الشخصية الروائية كائن متخيل أبدعه المؤلف محمَّلاً بالدلالات والرؤى المكثفة؛ لكنه في الوقت ذاته ليس "كائناً من التخيل فحسب منعزلاً، بل هي أسماء اجتماعية تحتل موقعا، كأبٍ، وموظف"[2]، ومثقف، ورجل دين، وامرأة..وهي بدورها تكوِّن بنية مضمونية متخيلة تعكس رؤية أيديولوجية تجاه الواقع الموضوعي.

تنطلق الدراسة في جانب البناء المضموني من تصور يراعي خصوصية الشخصية على أساس خلفيتها المضمونية، ونوعية القضايا التي تمثلها داخل بنية النص المتخيل، وتضع في حسابها أن الشخصية لها استقلاليتها عن الخارجي؛ وذلك يتطلب "أن يُنظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[3]، لذا سيتم تصنيف الشخصيات باعتبارها دوالاً على مرجعيات محمَّلة بقيم الصراع داخل بنى الواقع، في مستوياته الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والمعرفية، وبتتبع الشخصيات وفق خلفيتها الأيديولوجية أمكن وضع تصور للبنية المضمونية، يراعي تلك الخلفية الأيديولوجية في بعديها الخاص والعام، ففي البعد الأيديولوجي الخاص يتم تناول شخصية المرأة، باعتبارها ممثلة للخلفية الاجتماعية التي تمثل بعداً أيديولوجياً خاصاً ترشح دلالاته إلى البعد الأيديولوجي العام الذي يطال بقية البنى داخل الواقع، وذلك البعد العام يكشف الصراع داخل

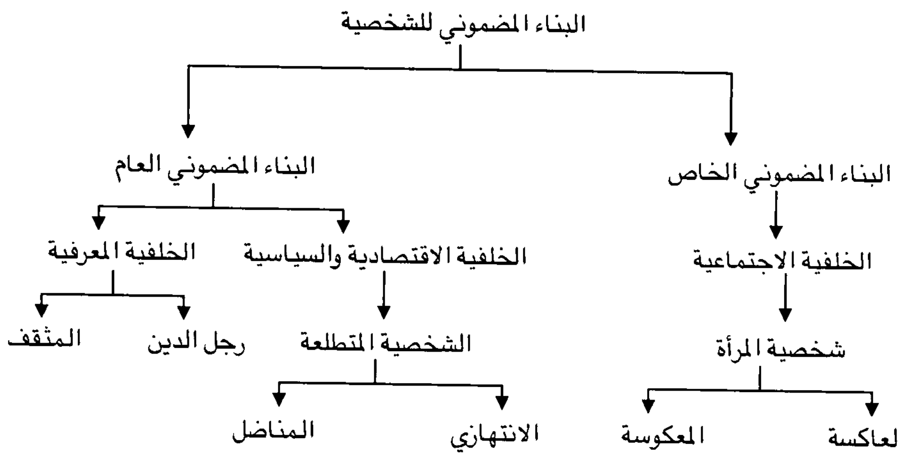
---

(1) مصطلح التصنيف ينطلق من مفهومه البنيوي الذي يدل على أنه مجرد عمل عقلي يضطلع به الناقد ويقوم على تحديد وحصر العناصر المتشابهة داخل البنية بغية الوصول إلى القانون العام المتحكِّم فيها؛ فهو يعزل تلك العناصر المتشابهة عن السياق الخارجي محاولاً النظر في قوانينها الداخلية التي تحكمها. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 18، 35.

(2) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، محمد الدغمومي، أفريقيا الشرق، د.ط، 1991م، ص95.

(3) قال الراوي، سعيد يقطين، ص88.

المجتمع في بعدين رئيسين الأول هو: الصراع الأيديولوجي المادي الاقتصادي السياسي المتجسِّد في الشخصية المتطلِّعة، أما البعد الآخر فيشمل الصراع الأيديولوجي في بعده المعرفي الممثل في شخصيتي رجل الدين والمثقف[1]، وفي المخطط التوضيحي الآتي تجسيم لمسار الدراسة في تقصي بناء الشخصية مضمونياً:



التصور الموضوع ربما كشف عن قصور يتمثل في تسطيح الشخصية الأمر الذي قد "يفقدها أبعادها الأخرى ويحشرها في إطار ضيق"[2]، ولإثراء الشخصية وتجاوز

---

(1) هذا التقسيم يقترب إلى حد كبير مما رصده صلاح الدين بوجاه في مقاربته النقدية لروايتي الجريمة وليالي نجمة، حيث فضّل دخول الروايتين من ثلاثة تصنيفات اعتبرها تمثل أضلاع ثالوث محرّم وهي: الجنس، والدين، والسياسة؛ فالتصنيف الأول يلتقي مع هذه الدراسة في محور الخلفية الاجتماعية أو في شخصية المرأة على وجه التحديد، في حين أن التصنيف السياسي سيتسع ليشمل الأيديولوجيا في بعديها الاقتصادي والسياسي، أما التصنيف الثالث فسيشمل الخلفية المعرفية في بعديها الديني والثقافي وجماعها أنها تفاعلٌ لبنية مضمونية واحدة، أما تقسيمها فهو لغاية منهجية ودلالية، يقول بوجاه مؤكِّداً على اندماج التصنيفات الثلاثة مع بعضها: "نستند إذن إلى فرضية أولى تدغم الجنس والدين والسياسة في كيان واحد..لكننا نفصل بينها لغايات منهجية مبدئية.. ثم نعود إلى فكرة الجمع". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 26، الصادر بتاريخ 13. 8. 2003م، ص10).

(2) الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، إبراهيم حسن الفيومي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1988م، ص166.

بُعدِها المضموني السطحي سيتم تتبعها في حركتها المتفاعلة مع بقية الشخصيات داخل البنى المضمونية المختلفة؛ لتنعكس الرؤية في إطار من الحركة، ولتتولَّد من خلال التفاعل بين الشخصيات بخلفياتها المتعددة المتجاوزة لبنية النص السطحية إلى بنيته العميقة المحمَّلة بالدلالات الرمزية المكثفة تجاه الواقع الموضوعي؛ بوصفه مرجعية الكاتب والنص على حد سواء، وما سبق يستند إلى "أن نوعية العلاقات القائمة بين الشخصيات في عمل روائي ما، هي التي تحدد سيماء الممارسة الاجتماعية، والوعي الاجتماعي، والثقافي للشخصية"[1]، ومن خلال تشابك هذه العلاقات تنتج دلالات النص، و تتضح الرؤية المطروحة من خلاله.

التصوُّر المطروح فرض نفسه على الدراسة بعد تأمل الشخصيات في المتون الروائية عند خليفة حسين مصطفى، والإصرار على أنه فرضية يحمل دلالة أن هذا التقسيم وإن كان يبحث عن التيمة[2] الثابتة التي تمثُّلها الشخصيات من خلال التفاعل النصي فإنه يبقى تقسيماً قابلاً للتعاطي المرن مع خصوصية النصوص، ومن ثم فإن المعيار سيظل محدداً بمدى اقتراب بِنَى النصوص من هذه الفرضية، وكذلك في مدى ابتعادها عنها، أمَّا الفائدة الأهم فتتمثل في محاولة تتبع ما سيتولد من دلالات عن البنية المضمونية للمتون الروائية بصفة كلِّية، ما سيسمح بتأمل الرؤية التي يطرحها الكاتب تجاه الواقع الموضوعي، وهي رؤية تستمد دلالاتها من بنية النصوص المتخيلة ولا تقيم وزناً لأيٍّ فرضيات تقع خارجها.

من جهة أخرى فإن التصنيف المضموني المقترح يسمح بتعدد زوايا النظر الموجهة إلى الشخصية؛ التي تزداد ثراءً بتعدد وظائفها داخل بنية النص، كأن تكون الشخصية منتمية إلى بعده معرفي في صورة رجل الدين مثلاً، وتنتمي في

---

(1) في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، ص134.

(2) مصطلح (التيمة) يتماهى مع مصطلح الموضوع، لكن التيمة ليست موضوع العمل في شكله المباشر بقدر ما هي الفكرة المحورية فيه، وهي إمَّا أن تأتي بشكل مباشر وإما بشكل غير مباشر، فعلى سبيل المثال فإن التيمة هنا هي خلفية الشخصية الأيديولوجية والدلالات المتجسدة من خلالها. ينظر: القصة. الرواية. المؤلف، تودوروف، وآخرون، ص234.

الوقت ذاته إلى خلفية اجتماعية ممثلة في أبٍ أو زوج؛ فهي قد تنتمي لأكثر من خلفية في الوقت ذاته، ولا شك أن ذلك سيكون في صالح الدراسة باعتباره سيسمح بقراءة الشخصية في أكثر من موقف من خلال دورها داخل البنية محل الصراع، فالقراءة - هنا- لا تكتفي بمقاربة الشخصية بوصفها نموذجاً ثابتاً، بل تخترقها لتنفتح على قراءات متعددة تبتعد بها عن النموذج المنمط[1]، ما يعني "التحرر من مركزية المعنى واحتكارية التأويل أو أحاديته"[2]، فبوسع بعض الشخصيات "أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من نموذج، وحضورها في أكثر من فئة واحدة سيكون مؤشراً على تعدد الوظائف التي تشغلها في اللعبة الروائية"[3]، ما يعني تعدداً للدلالات الناتجة عن هذه الوظائف المتعددة لنموذج واحد، وكل ذلك يتطلب قراءة شاملة فاحصة لكل شخصية على حدة لجمع شتاتها، "فالشخصية لا تفهم بصورة متكاملة إذا لم تقدم خفاياها المتناثرة على امتداد الرواية"[4].

ما سبق تظهر فائدته في إبعاد الدراسة عن الوصفية المحضة، وحصرها في إطار منهجي ينبع من خصوصية البنية، بتتبع خيط العلاقة بين الشخصيات داخلها في إطار منظَّم، بوضعها في إطار صراعي يمتح من نهج بنيوي يتمثل في وضع الشخصية في إطار تصنيف ثنائي يجسِّد حركتها داخل إطار البنية، فالتراكم أو التكرار التصنيفي التوصيفي للشخصيات لوحده لا يفيد في إغناء الرؤية، ولاستدراك هذا القصور ينبغي النظر إلى الشخصيات من زاوية حركة الصراع فيما بينها، وفي هذا الإطار يؤكد تودوروف على أهمية بل وضرورة تفكيك الشخصية إلى صور وملامح مميزة، ووضعها في علاقات تعارضية أو تماثلية مع صور وملامح الشخصيات الأخرى؛ باعتبار أن تلك الحركة المتعارضة أو المتماثلة من طبيعة الشخصية الروائية؛ فدلالة الشخصية لا تستقر بمجرد تكرارها أو تراكمها لكنها

---

(1) ينظر: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، ص 178- 179.

(2) النقد الجمالي في النقد الألسني، معجب الزهراني، (مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م، ص213).

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص323.

(4) تيار الوعي في الرواية العربية، محمود غنايم، ص 133.

تغتني بوضعها في سياق علاقات متعارضة ومتفاعلة مع شخصيات أخرى لها خصوصياتها وتأثيرها في الأحداث[1]، وما ذهب إليه تودوروف لا يبتعد عن دعوة كلود ليفي شتراوس في تحليله الأسطورة والمتمثل في الأزواج المتقابلة التي تعكس الطابع الجدلي لبنيتها[2].

ولعل من المفيد في نهاية هذا المدخل النظري الإشارة إلى أهمية هذا القسم من الدراسة والمتمثل في ربط الجانب المضموني بجانب الشكل أو الأداة، المتجسِّد في تقديم الشخصية من خلال التسمية والوصف الخارجي وتأطيرها زمنياً ومكانياً؛ وذلك يؤسس لدرس نقدي يبحث في الجوانب الدلالية والرمزية للشكل والمضمون معاً، ويسعى لإيجاد "فهم آخر، أعمق، يكشف عن خفايا النص، وهذه الخفايا تفوق في أهميتها ما يظهر على السطح"[3]. ومن بين الأمور المهمة التي ينبغي التأكيد عليها في دراسة البناء المضموني أن هذه التصنيفات التي ستخضع الشخصيات لها، وما ستفرزه من أسماء وأوصاف تطلق عليها، كل ذلك لا يستند إلى حقائق علمية اجتماعية أو نفسية وإنما هي مجرد فرضيات وتصنيفات تفرض نفسها من خلال التفاعل النصي الذاتي للشخصيات؛ ومن ثم فهي تحاول أن تحصر عالم الشخصيات، ومن ورائه الرؤية وتشعباتها داخل البنى النصية[4].

---

(1) ينظر: صراع المقهور مع السلطة.دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)، رجاء نعمة، د.د، بيروت، د. ط، 1986م، ص 68- 69.

(2) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص115.

(3) تيار الوعي في الرواية العربية، محمود غنايم، ص 132- 133.

(4) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 321.

الفصل الثاني

البناء المضموني الخاص

الخلفية الاجتماعية

(شخصية المرأة)

❖ مدخل عام:

المتأمل للمتون الروائية عند خليفة حسين مصطفى يخرج باستنتاج مبدئي مفاده: الاهتمام الواضح بالمرأة وقضاياها، إلى درجة دفعت أحد النقاد إلى المجاهرة: بأنه لا يزال "مصرًّا على كتابة رواية تعنى بوضع المرأة في المجتمع"[1]، أما ما يستوجب التنويه فهو: أن احتفاء الرواية بالمرأة لم يكن مستغرباً؛ فقد فرضت نفسها روائياً عند الأنا و عند الآخر على حدٍ سواء؛ فهذا هنري لورنس يؤكد على أهميتها في دعم الرؤية التي يطرحها الروائي على اعتبار أن "العلاقة العظيمة التي تتمتع بها الإنسانية ستكون دائماً العلاقة بين الرجل والمرأة. أما العلاقة بين الرجل والرجل، وبين المرأة والمرأة، وبين الأب والابن فستظل دائماً علاقة ثانية. والعلاقة بين الرجل والمرأة ستظل تتغير إلى الأبد، وستظل إلى الأبد المفتاح الجديد الرئيسي للحياة الإنسانية"[2]، وإذا كان الأدب – في أساسه- استلهاماً للحياة الإنسانية فإنه "سيظل فقيراً في استلهامه هذه الحياة مادامت المرأة لا تلعب دور الإغناء فيها.."[3]، وتزداد هذه الأهمية في المجتمعات المتخلِّفة، حيث تعتبر المرأة نموذجاً كاملاً يعكس قيم القهر والتخلف، وجميع السلبيات السائدة داخل هذه المجتمعات[4].

يمكن الزعم بأن اهتمام خليفة حسين مصطفى بشخصية المرأة قد تجاوز البُعد الكمِّيَّ إلى البُعد الكيفيِّ، وذلك بتعدد جوانبها المضمونية، واتصافها بالحركية، ويتجلَّى ذلك في تداخلها مع مختلف الشخصيات وتعالقها معها، انطلاقاً من هذا الاهتمام بشخصية المرأة تم تقديم الخلفية الاجتماعية عموماً، وقضية المرأة خصوصاً في الدراسة؛ نظراً للعلاقة الجدلية بين قضية المرأة وبقية القضايا المطروحة في النصوص[5].

---

(1) الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 255.

(2) الرواية والخلق، هنري لورنس، (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، هنري جيمس، وآخرون، ص 217).

(3) حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص 249.

(4) ينظر: التخلف الاجتماعي..سيكولوجية الإنسان المقهور، مصطفى حجازي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط6، 1992م، ص209.

(5) في هذا الصدد يرصد صلاح الدين بوجاه تفاعل قضية المرأة وإشعاعها على بقية الخلفيات الاقتصادية، والسياسية، والمعرفية، وذلك في مقاربته النقدية لرواية ليالي نجمة، حيث يصفها بأنها "شاهد يختزل تاريخ المجتمع العربي القديم خاصة من زاوية العلاقة بين الجنسين، وحوافها الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، =

التساؤل يبقى قائماً عن أسباب تحوُّل الكاتب إلى التركيز على المرأة، وسبب اعتبارها جسراً يُعبَر من خلاله إلى بنى الواقع المتعددة.. ويبقى التفسير الأكثر إقناعاً لهذه الظاهرة متجسداً في انتماء الكاتب إلى جيل الستينيات من كتاب القصة الليبية القصيرة؛ حيث كان جلُّ اهتمامهم منصباً على الجانب الإصلاحي، ولم يجدوا أمامهم من مجال يفصحون فيه عن دورهم الإصلاحي أفضل من قضية المرأة؛ حيث تمَّ الانطلاق منها إلى التعبير عن مختلف القضايا الأخرى، وذلك بإدانة التخلف السائد داخل المجتمع في مستوياته الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والمعرفية [1]، تلك الجذور ظلت مؤثرة في المتون الروائية ـ عند الكاتب ـ في صورة اهتمام واضح بشخصية المرأة داخل البنية المضمونية المتخيَّلة.

بتأمل شخصية المرأة في النصوص الروائية ـ محل الدراسة ـ أمكن وضع تقسيمات لها؛ لكي تكون منطلقاً إلى قراءة منهجية تسهم في إثراء الشخصية، وهذه التقسيمات تبقى مجرد فرضيات تنطلق من بنى النصوص المضمونية، الهدف منها محاولة حصر الشخصيات، ومن ثم الاعتماد على التراكم التكراري للنماذج الروائية وصولاً إلى الرؤية الشمولية عند الكاتب، ومعرفة ما طرأ عليها من تطور سواء على صعيد طرح القضايا، أو في كيفية تقديمها؛ فالبنى المضمونية عند خليفة حسين مصطفى أفرزت اقتراحاً تنقسم الشخصيات على أساسه - في خلفيتها الاجتماعية ـ إلى ثنائية أطلق عليها: (العاكس والمعكوس) التي تمت استعارتها من الناقد الشكلي: جان بويون [2]، وذلك لتكون منظوراً يتم عن طريقه دراسة

=

والثقافية العامة". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه. (صحيفة المشهد، العدد: 26، 2003.8.13م، ص10).

(1) ينظر: لمحة عن الحياة الأدبية في ليبيا، خليفة محمد التليسي، (خلفيات التكوين القصصي، بشير الهاشمي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م، ص 187- 199).

(2) يقصد جان بويون بهذا التقسيم ذلك النمط من الشخصيات التي تنعكس عليها كل من الأحداث وبقية الشخصيات الموجودة معها في البنية النصية؛ لتصبح تلك الشخصية عاكسة، أما بقية الشخصيات فتتحول إلى صور معكوسة على مرآتها؛ ونظراً لما أفرزه استقراء البنى النصية من تقارب بين هذا التصنيف الشكلي الذي اقترحه جان بويون وبين شخصية المرأة المحورية في النصوص محل الدراسة فقد تم تبني هذا التصنيف الثنائي لمقاربة تفاعل البنى النصية في بُعدها الاجتماعي.. لمزيد من التوضيح ينظر:
=

الشخصية الروائية في خلفيتها الاجتماعية، ومن ثم الاستغناء عن التقسيمات الشكلية أو المضمونية الأخرى، كالشخصية المحورية، أو المركزية.. وهذا التقسيم فرضته طبيعة الشخصية العاكسة؛ حيث إنها لا تستجيب للتصنيف المضموني الذي يجعلها شخصية محورية متفرِّدة "يهيم ما عداها على سطحها، يتحرك في مدارها، ويتحرك لصالحها ولتكبير خصائصها، وكذلك تتجمع الأحداث كلها لتضاعف الإحساس بالشخصية الرئيسية وبالقيمة التي تمثّلها"(1)، لكن ما أظهرته هذه الشخصيات – العاكسة- يتناقض مع التصور السابق حول الشخصية المحورية؛ فشخصية المرأة – عند خليفة حسين مصطفى- تتحول إلى شخصية عاكسة للقضايا الاجتماعية، وكذلك للشخصيات المنتمية لبقية الخلفيات؛ فهي ملتقى تفاعل الشخصيات وتقاطعها مع بعضها بعضاً؛ ومن ثم فقد كان الاتجاه إلى اصطلاح الشخصية العاكسة والمعكوسة معاً باعتباره الأنسب والأقرب لطبيعتي الشخصية: الفنية، والمضمونية، وبناء على هذا الاقتراح ستكون شخصية المرأة المحورية ممثّلة – في الدراسة – في نموذج الشخصية العاكسة، بينما تصبح بقية الشخصيات المحمَّلة بالمضامين الاجتماعية مجسِّدة للجزء الآخر من هذه الثنائية وهي الشخصيات المعكوسة(2).

=
بناء الرواية، سيزا قاسم، ص156، 157.

(1) قراءة الرواية، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997م، ص110.

(2) ينتبه سمر روحي الفيصل إلى ثنائية العاكس والمعكوس في رواية: حقول الرماد لأحمد إبراهيم الفقيه متجسِّدة في شخصية جميلة؛ "فجميلة في مضمون الرواية هي البؤرة المشعة العاكسة، أما الشخصيات الأخرى فصور تنعكس عليها قضية جمال جميلة". حقول الرماد بين البنية التكوينية وبناء الرواية، سمر روحي الفيصل، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد49، أكتوبر1988م، ص139).

المبحث الأول
الشخصية العاكسة

❖ توطئــة

تضطلع الشخصية العاكسة بدورها من حملها قيم الواقع وقضاياه في جانبها الاجتماعي، وتتعدى هذا الدور إلى التفاعل مع شخصياتٍ تجسد بقية الجوانب في أبعادهـا: الاقتصـادية، والسياسـية، والمعرفـية؛ لـيخرج الـتفاعل معهـا بالـرؤية في إطارها العام، وصورتها المتكاملة الشاملة للجوانب سالفة الذكر[1]، ولعل أول أمر يسترعي الانتباه في نموذج الشخصية العاكسة هو بروزها بوصفها لازمة مواكبة لكل الـروايات، وهـذه اللازمـة تستمد ثـباتها مـن تحـوُّل شخصـية نسـائية إلى شخصـية محوريــة داخــل بنــية الــنص، تلـتقي حولهــا مخــتلف الشخصــيات بخلفــياتها الأيديولوجـية المـتعددة؛ لـتعكس حــركة الصــراع، وتسـهم في إثــراء دلالات الــنص الشمولية، وهي شخصيات محدودة على المستوى الكمِّي، لكنها متسعة على صعيد الدلالـة، بـل تـتجاوزها إلى بُعدٍ رمـزي مكـثف، وقـد أمكـن حصـر هـذه الشخصـيات العاكسة داخل المتون الروائية عند خليفة حسين مصطفى في النماذج الآتية:

شخصية: (وردة)	رواية المطر وخيول الطين
شخصيتا: (مريم، وزينب)	رواية عين الشمس
شخصية: (فاطمة)	رواية جرح الوردة
شخصية: (زهرة)	رواية الجريمة
شخصيات: (نجمة، وحورية، وزهرة)	رواية ليالي نجمة

الـنماذج سـالفة الذكـر عكسـت أنمـاط القهـر الاجـتماعي الممـارس عـلى المـرأة؛

---

(1) يقول صلاح الدين بوجاه عن روايتي (الجريمة، وليالي نجمة): "لقد اجتهد خليفة حسين مصطفى في الجمع بين السياسة، والدين، والجنس جمع تكامل وانسجام.. حتى إن القارئ كثيراً ما يفاجأ بصفحات كاملة تضرب بسهم في هذه الوجهات الثلاث، دون أن يتمكن من إعادتها على وجه الدقة إلى واحدة منها". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 2003.8.13،26، ص11).

معطية إياه تبئيراً لردِّ الفعل عليه، مستكملة بذلك الرؤية تجاه ذلك القهر، وكاشفة عن أنماط الخلل داخل البنية الاجتماعية في بعدها الواقعي، ويتجلى ذلك في جانبين:

الأول: هو الذي تمثّله الثقافة السائدة القاهرة للمرأة، التي تضرب بقوة رموز المعارضة الداعية إلى الخروج عن نطاقها، وهو ما سيدرس في جانب القهر.

أما البعد الآخر: فيتجسد في ردِّ الفعل على ذلك القهر والمتمثل في تمرد الشخصية على قهرها[1]؛ فما بين القهر والتمرد تتمظهر العلاقة الحوارية الساخنة بين الموضوع والذات، ممثلة في المجتمع من جهة، والشخصية من جهة أخرى.

إن هذا النمط من الشخصيات كان من الثراء إلى درجةٍ فرض فيها نفسه داخل بنية النص المضمونية في جانب مضموني أشمل، يتجاوز تجسيد البعد الاجتماعي الخاص، إلى الدلالة والرمز العام الذي يطال بنى الواقع الأخرى، لذا فقد فرضت الشخصيةُ العاكسة ثنائية تطال بعديها الخاص والعام، حيث تظهر الخلفية الاجتماعية في البعد الخاص، أما في البعد العام فتتجلى الدلالات الرمزية العامة المكثّفة التي تطال مختلف البنى.

(1) ينظر: ثقافة الوهم..مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998م، ص139.

المطلب الأول

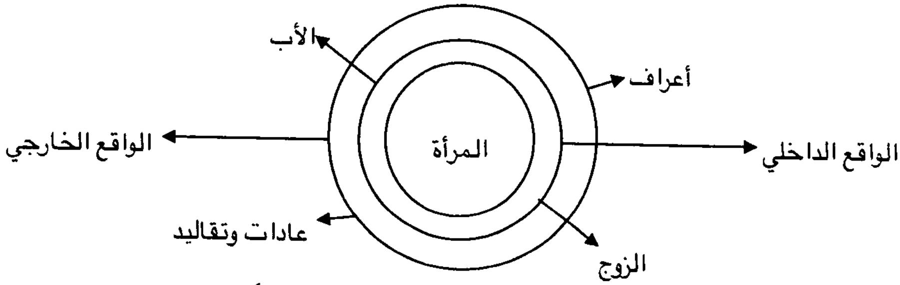
البعد الأيديولوجي الخاص :

(ثنائية القهر والتمرد)

❖ أولاً: القهر

عكست شخصية المرأة العاكسة - في بعدها الخاص - قيم القهر الاجتماعي الممارس على المرأة، هذا القهر المتميِّز بالقسوة، وكذلك بالنمطية، المتمثلة في طريقة إطباقه على المرأة وفق ثنائية الخارج والداخل؛ فضغط الواقع الخارجي متجسداً في منظومة العادات والتقاليد المتخلفة تمارس ضغطها على نطاق آخر وهو نطاق الأسرة، التي تعتبر الوحدة الداخلية لذلك الواقع الخارجي ومعقل قيمه الموروثة[1]، وهي بدورها تمارس ضغطاً من نوع آخر على الجانب الأضعف، الذي تمثله في هذه الحالة شخصية المرأة.

وفي المخطط الآتي توضيح لحركة القهر الممارس على المرأة داخلياً وخارجياً:



إن هذه الثنائية بإفرازها القهر إنما تعكس جزءاً من دلالة عامة تطال منظومة القهر الخارجي المحمل بازدواجية في ممارسة هذا القهر، فالشخصيات الممارسة للقهر الداخلي هي في الوقت ذاته ضحية لأنماط من القهر الاجتماعي،

---

(1) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط1، 1998م، ص105.

والسياسي، والاقتصادي، والمعرفي الممارس من قبل البنية العامة على الفرد؛ لتكون نتيجته الحتمية سلبية بتحول البنية الصغرى ممثلة في ذراعها الرجل إلى قهر المرأة، حيث يُضيِّق الخناق عليها، "ويلزمها موقفاً أكثر تخلفاً من موقفه هو، بدعاوى كثيرة: الشرائع، الأعراف، ضرورة صون الشرف من عار يلحقه إن زلَّت المرأة"[1].

للوصول إلى تلك الدلالات من خلال الشخصيات العاكسة سيتم تتبعها في كل رواية على حدة.

أ - رواية المطر وخيول الطين :

في رواية المطر وخيول الطين مثّلت شخصية وردة نموذج الشخصية المقهورة التي تعاني من ضغط الواقعين الخارجي والداخلي؛ فوردة فتاة في السنة الأخيرة من دراستها في معهد المعلمات لاحظ والدها يوماً أن علامات النضج الجسدي قد بدأت تظهر عليها، وفي هذه الحالة فإن معادلة الخارج مع الداخل تكون قد تحققت ووجب تحجيم الجسد وحجبه وصيانته عن الأعين[2]؛ ومن ثم يقرر والدها "منعها من الدراسة إذعاناً لسطوة الواقع الاجتماعي"[3]، الذي يتحول إلى مصدر ضغط يزعج الأب الذي يراه سائداً أينما ذهب، فقد "استرد نظرته الساخطة، التي كانت قد تخطت ابنته وطوفت في الشوارع والأزقة، فهاله ما رأى وما سمع، صعدت نظرته نحو حافات النوافذ العالية وتعجب من كثرة عدد الرؤوس التي تطل منها(...) الفستان الأحمر المثير الذي ترتديه ابنته يلتهب في الشمس ويرسل حرارة ووهجاً، ولا غرابة في أن يرى كل ذلك الزحام ويسمع كل تلك الأصوات"[4]؛ وللخلاص من ذلك الضغط يتم الاتجاه إلى كبح جماح مصدره – الفتاة- إما بالحجب، وإما بنقلها إلى سلطة أخرى تتولى مسؤولية الحفاظ عليها، ودلالة ذلك على القهر تتمظهر في

---

(1) الرواية في الوطن العربي، علي الراعي، دار المستقبل العربي بيروت، الصقر العربي للإبداع، ط1، 1991م، ص 9.

(2) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص224.

(3) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص364.

(4) المطر وخيول الطين، ص 76.

كشف نظرة المجتمع "إلى المرأة بوصفها كائناً قاصراً لابد أن يكون في حماية رجل ما"[1]، وذلك ما توصَّل إليه عبد الحفيظ عندما قال لزوجته:

"- خير البر عاجله.

تنهد في ضيق وفكَّر

- وهل هناك ما هو أبرُّ بالبنت غير أن تتزوج قبل أن يطفح الكيل... وفي صباح اليوم التالي غابت وردة لأول مرة عن تراب الشارع وعيونه المترقِّبة"[2].

لتتحول إلى البيت الذي يعكس حقيقة التركيبة داخل المجتمع، عندما يصبح سجن الواقع الداخلي امتداداً لسجن أكبر ممثّلاً في قيود العادات والتقاليد، التي لا تختلف عن الواقع الداخلي في قهره المرأة، فقد "ضُرب حولها حصار من العيون والنواهي فور أن شبت عن الطوق. هذا حرام، وذلك لا يجوز، وأينما حلت وكيفما تحركت تلاحقها نظرة استياء، ودائماً هناك من ينتظر دوره متورماً بأحكامه الأخلاقية، ينتظر دوره في لهفة، فهي بنت وليس بعد ذلك عار ومصيبة"[3].

الشارع في البنية المضمونية لرواية المطر وخيول الطين اختزال للواقع الموضوعي، وحامل لأهم دلالة سلبية فيه وهي: النمطية، وعدم القابلية للتغير، أو التطور، فهو "لم يتغير وربما لن يتغير إلى الأبد (...) إلى متى يظل طعم الحياة في الشارع الغربي باعثاً على الكدر ومحرِّكاً في النفس كل صور الحرمان ومرارته"[4]، المجتمع النمطي يجسد دلالة القهر على أوسع نطاق فهو لا يكتفي بتحريض الواقع الداخلي على ممارسته، بل يمارس قهراً اجتماعياً تجسَّد - نصياً- في الاعتراض الجماعي على زواج وردة من مسعود، باعتباره كسراً للثابت والنمطي، وكذلك الاعتراض على خروج خيرية إلى العمل في المستشفى، وإجبارها على التخلِّي عنه راضخة بذلك لسلطة الواقع[5].

---

(1) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص346.
(2) المطر وخيول الطين، ص 77.
(3) المصدر السابق، ص 88.
(4) المصدر السابق، ص 118،81.
(5) ينظر: المصدر السابق، ص 84- 85.

تجدر الإشارة هنا إلى الدلالة العميقة التي رسختها الشخصية العاكسة؛ والمتمثلة في النمطية والتخلف اللذين يسودان الواقع بمختلف شرائحه، في وقت كان ينبغي أن يعم التقدم والوعي؛ فالسائد هو الإيمان بالخرافة؛ ولا سلطة تعلو على سلطة القدر الذي يبقى في حكم المقدس الذي يتحكم في مسار الأمور، وهو مردُّ هذه النمطية في تفسير الأمور، فكل شيء ثابت لا يجوز المساس به وكأنه سرٌّ " لا يجوز الكشف عنه والبحث في نشأته وتتبع جذوره، إنها أصابع القدر وبصماته الخفية التي انطبعت على جبين الشارع وهوائه، وانطبعت بصورة أعمق في قلوب سكانه، فلم تتبدل أو تمحى طوال قرون عديدة"[1]، ذلك الإيمان بالقدر يصبح بمنزلة دالٍّ على الانغلاق والعجز عن مواكبة التطور[2].

ب- رواية عين الشمس:

في رواية عين الشمس تبرز شخصيتان عاكستان هما: مريم ابنة سليمان الكادح المعدَم، وزينب ابنة الهدار الانتهازي، وقد عكست كل منهما قيم التخلف، والقهر الممارس على المرأة.

1- شخصية مريم:

تعكس شخصية مريم قيم التخلف السائدة داخل القرية التي طالت بنيتيها الاجتماعية والاقتصادية، فتظهر القرية بوصفها فضاءً حصيناً لتلك القيم المتخلفة[3]، فيمارس الواقع الخارجي ضغطه المعتاد على الداخلي، فسكان القرية يستمعون إلى خطبة الشيخ تجاه المرأة التي ترسِّخ ما هو سائد وقائم في تفكيرهم من أن المرأة رمز للشر والفتنة، بل هي الشيطان نفسه؛ فالمؤسسة الدينية تُسهم عبر سلطتها العقائدية في تأجيج مشاعر العداء ضد المرأة، متَّحدةً مع التقاليد من أجل

---

(1) المصدر السابق، ص 57.

(2) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص169.

(3) ينظر: صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، ص98.

تقزيم دورها، وتحويلها إلى جسد يجب أن يحاصر ويقيد[1]، فـ"ما أن يبرح الشيخ المنبر المكوَّن من بضع درجات من الخشب المتآكل حتى ينتفض المصلون وينهضوا دفعة واحدة وفي يقينهم أنه لا فرق بين المرأة والعقرب، وإن كانت الأولى أكثر نعومة"[2]. هذه العقلية الجامدة تفرض قيودها على كل من يحاول التمرد على قيمها ويتجلى ذلك - نصياً- في إدراك نلك مريم الحقيقة؛ فهي "لم تغفل عن أن القرية ليست إلاَّ مصيدة سرية لكل من تدبُّ في قلبه خفقة عشق قد تنطبق عليه بغتة، وفي أية لحظة، فتسحق عظامه بلا رحمة وتلفظه كالدودة"[3]؛ فحراس التقاليد سيمارسون دورهم في تعجيل إطباق القمع الخارجي على الواقع الداخلي، وهو ما ظهر في قيام قميرة القابلة برصد حركة مريم تجاه التمرد على الخطوط الحمراء الموضوعة أمامها، لتتجه إلى والد مريم من أجل أن تلقي على مسامعه خطبة طويلة محمَّلة بأنماط التحذير، والتخويف من عواقب إهمال ابنته، وإعطائها هامشاً من الحرية يزيد عن المسموح به، الأمر الذي قد يكون سبباً في إلحاق عارٍ بالأسرة يكون ثمنه غالياً؛ بحيث لا يغسله شيء سوى الدم[4].

الدلالة التي تتفاعل من خلال البنيتين المضمونيتين لروايتي: عين الشمس، والمطر وخيول الطين هي أن الأسرة بوصفها واقعاً داخلياً تمارس قهرها على المرأة، لكنها في الوقت ذاته تخضع "للتسلط والقمع اللذين تفرضهما عليها سلطة أعلى. وتظهر المرأة هنا بوصفها الطرف الذي تفرض عليه الضغوطات؛ فيكون بذلك بؤرة التوتر"[5]، وهو ما تجسد في استجابة والدها لضغط المجتمع الذكوري، وبحثه عن حل ملائم قبل وقوع الكارثة، وهو معروف بل ومتعارف عليه، "نعم يا خديجة..البنت كالشوكة في الحلق(...) على أية حال يجب أن نزوج هذه البنت ونرتاح"[6].

---

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998م، ص152، 153.

(2) عين الشمس، ص128.

(3) المصدر السابق، ص160.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص68.

(5) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص370.

(6) عين الشمس ص69- 70

ضغط الواقع الداخلي واستجابته للخارجي لا يكتفي بحرمان الفتاة من حقها في التعليم، أو فرض الزواج عليها بل يمضي أكثر من ذلك عندما لا يتورَّع عن إزهاق روح المرأة في حالة خروجها عن المنظومة السائدة؛ فمريم تفقد حياتها عند أول محاولة خاطئة لكسر طوق العزلة والكبت واتصالها بمنصور في علاقة غير مشروعة[1].

2- شخصية زينب:

تعكس زينب قيم طبقة جديدة بدأت تظهر داخل المجتمع مع ظهور الطفرة النفطية، فقد أضاف الواقع الطبقي الاقتصادي قيماً جديدة، تمثلت في انسلاخ أسرة الهدار عن قيم المجتمع النمطي؛ فأم زينب تحاول "تنشئة ابنتها تنشئة جديدة وبما يتلاءم مع الظرف المستجد"[2]، الذي يتطلب من المنتمين إليه أن يبتعدوا عن التعاطي مع الهموم اليومية للطبقات المسحوقة، هذه السلبية تصبح صورة من صور القهر الممارس على الفتاة، عندما تتم محاولة إجبارها على هجر السائد والمألوف، فأمها تقول لها: "لم يبق لنا من صلة بأولئك الناس، وجب أن تغلقي أذنيك عن سماع نهيق حميرهم.. هل فهمتِ؟"[3].

وعلى الرغم من وجود الفتاة داخل نطاق مجتمع جديد متحرر فإنه يبقى في مجال تعامله مع المرأة امتداداً لسابقه، الذي لا يرى قيمة لامتلاك المرأة سلاح الوعي؛ "فتصبح قيم المرأة جسدية ومادية ومحافظة أكثر منها عقلانية وروحية وتقدمية"[4]. فالهدار لا يقتنع بأهمية التعليم للفتاة؛ فهو– حسب رأيه- لا يطيل في عمرها ولا يضاعف من عدد الأطفال الذين تنجبهم بعد الزواج"[5]، كما يمتلك - هذا الواقع- أسلحة تتفوق على سابقتها في المجتمع التقليدي؛ فهو مستعد لقمع أي

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص162، 172.

(2) المصدر السابق، ص46.

(3) المصدر السابق، ص 51.

(4) المرأة في التاريخ والمجتمع، بشرى قبيسي، دار أمواج للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995م، ص59.

(5) عين الشمس، ص116.

محاولة للتمرد على القيم السائدة بخصوص المرأة، "كيف لها أن تطيش وهي كالدجاجة في القفص؟"[1].

كما عكست مقدار التزمت الذي يطبع تفكير رموز الطمع الطارئ بعد الاحتلال، عندما يرفض والدها بقوة طلب منصور الزواج منها على الرغم من إصابتها بالجنون؛ رفض الطلب سببه أن منصوراً لا ينتمي إلى مستوى اجتماعي أو اقتصادي يتماهى مع المستوى الذي وصلته عائلة الهدار، ومن ثم فقد "هاج الهدار كالجمل، أما حسنية فقد قالت...(...) أن ظفر ابنتها رغم مرضها يساوي ألف منصور وزيادة"[2].

جـ- رواية جرح الوردة:

تُقدَّم شخصية فاطمة بصورة تختلف عن سابقاتها وبخاصة من جهة الواقع الداخلي، ففاطمة ليس لها أبٌ يمارس دور الحارس للقيم السائدة فهي تعيش مع والدتها، وزوج أمها السكِّير، واستنطاق ذلك دلالياً يتمثل في تأكيد أن ضغط الواقع الخارجي لا يشترط وجود القاهر على المستوى الداخلي؛ فهي تعيش في حي الزيتونة الرامز إلى القهر الخارجي؛ الذي بإمكانه أن يأخذ دور القاهر الداخلي في أيِّ لحظة، فهو محمل بقيم القهر والكبت تجاه المرأة؛ فرجال حي الزيتونة "خشنو الطباع، يصلُّون بالمزاج، ويفاخر الواحد منهم بضرب امرأته على قفاها؛ لأنها غفلت عن الطعام فشاط، أو لأنها وضعت فيه من الملح أكثر مما يجب"[3]، وهذا المجتمع ذكوريٌّ فليس له همٌّ سوى المرأة ورصد تحركاتها؛ حتى "لو جاءت متخفية في الظلمة لوجدت من يتعقب صدى خطواتها من خلف جدار سميك، الناس يشمُّون رائحة المرأة في أيِّ موقع كانت"[4].

(1) المصدر السابق، ص 47.
(2) المصدر السابق، ص 142-143.
(3) جرح الوردة، ص11.
(4) المصدر السابق، ص 47.

إن ضغط الواقع الخارجي يزداد عندما يتجسد في صورة رجل غنيّ، يتسلّح بماله، ورجولته، وإرث من العادات والتقاليد والخرافات، يجتمع ليلقي بثقله على المجتمع في نطاقه الضيق ممثّلاً في شخصية مبروكة - أم فاطمة- الفقيرة، لإجبارها على تطويع ابنتها لتقبل الزواج من ذلك الرجل الغني، الذي لا مجال للفرار من سطوته، فأيُّ محاولة للتمرد ستنعكس سلبياً على المرأة، وهذا ما حدث لفاطمة التي فقدت عفتها على يد عبد الغني؛ ليتفاعل اغتصاب فاطمة نصياً مع فقدان مريم حياتها بسبب تمردها على الثابت والنمطي، وهذا القهر الجسدي لفاطمة كان من الممكن أن يخلق حالة من التمرد تجاه عبد الغني، لكن المجتمع الذي لم يقف مع المرأة في الظروف الاعتيادية لن يفعل ذلك في حالة سقوطها، لذا فهو يقف مع عبد الغني - الطرف الأقوى اجتماعياً، واقتصادياً - باعتباره رجلاً، ولامتلاكه السلطة والمال اللذين يخولانه فعل ما يريد دون رقيب[1]، ويحول المجتمع سلطته إلى صورة من العقاب الجماعي للواقع الداخلي المنتمية إليه الشخصية العاكسة؛ فهناك "من رفع صوته مطالباً بخروج عيلة التركي من حي الزيتونة؛ حتى يبقى نظيفاً ومشمساً على الدوام"[2].

الحصيلة الدلالية لهذه القسوة الجماعية توضِّح التفاعل النصي بين النصوص الروائية الثلاثة؛ بتأكيدها ترابط الواقع في ممارسة الضغط على المرأة بصورة هرمية من الأعلى وصولاً إلى أسفل المجتمع الذي تمثله المرأة[3]، يتساوى في ذلك المجتمع المتخلِّف في القرية مع مثيله في المدينة؛ فالبنية المضمونية في رواية جرح الوردة قدمت الأخير بصورة لا تبتعد عن صورة مجتمع القرية المتخلف في رواية عين الشمس؛ حيث يظل "صورة أخرى نصف لامعة لمجتمع القرية، العادات هي نفس العادات، والتقاليد المتسلطة التي تسود هنا تسود هناك بنفس الهيبة والاحترام"[4]، والواقع الخارجي في المدينة يمارس تسلطه على المرأة وكأنها بؤرة للأخطاء، ليحمل

---

(1) ينظر: عرس الخريف، ص18.

(2) المصدر السابق، ص 14.

(3) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص156.

(4) زمن القصة، خليفة حسين مصطفى، ص67.

دلالة النظرة أحادية الجانب التي تغفل عن بقية العيوب؛ وتهمل مكامن الخلل داخل المجتمع، وتلخص الشخصية العاكسة تصورها له عبر الحوار الداخلي الذي يصدر حكمها عليه؛ فـ"ها هي تنظر إلى الدنيا بعين واحدة، كل أهل الحي تقريباً ينظرون إلى الدنيا بعين واحدة، زوج أمها واحد منهم، أما أمها فلا يهمها شيء غير رنين النقود"[1].

د- رواية الجريمة:

في رواية الكفاح الوطني تبرز شخصية زهرة بصورة مزدوجة لتعكس في جانب منها قيم الواقع التقليدي السائد في ليبيا إبَّان الاحتلال الإيطالي، ولتُستخدم في جانبها الآخر لفضح وإدانة الآخر المحتل، فخليفة حسين مصطفى لم ينصرف إلى الاهتمام بالجانب النضالي الصرف بل حاول التطرق إلى الحديث عن فترة الكفاح الوطني من خلال النسيج الاجتماعي؛ بهدف التخفيف من حدة الأيديولوجيا المباشرة المضادة للآخر، وذلك عبر قصة حب رومانسية بين عبد الله الطيب وزهرة[2]، بغية الوصول إلى تحليل بنية الأنا الاجتماعية، والابتعاد عن التعامل مع الحقائق التاريخية بصورة مباشرة، وذلك يعتبر مراعاة لرؤية مفادها: أن "التاريخ في العمل الفني لا يكون تأريخاً سردياً، ولا يُطرح إلاَّ من خلال الظروف الاجتماعية السائدة في الحقبة التاريخية، التي يقع فيها الحدث"[3]، كما أن التعامل مع الحقائق أو الوقائع التاريخية لا يمثّل هدفاً للنص الروائي وإنما يعتبر قيداً على الرؤية التي يطرحها تجاه تلك الحقبة؛ ومن ثم "تكون الأحداث غير المهمة ظاهرياً، أيْ العلاقات الصغرى (من الخارج) أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث

(1) آخر الطريق، ص 99- 100.

(2) ترصد الناقدة فادية حلواني انقسام التعامل مع حرب تشرين روائياً إلى تشكيلين فنيين: الأول يقوم على قصة حب رومانسية ساذجة تكون الحرب خلفية لها، في حين أن الآخر يتحول إلى مجرد تسجيل لوقائع الحرب. ينظر: الرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص107.

(3) حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص157.

التاريخ"[1]، وتلك العلاقات الصغرى تجسَّدت في شخصية زهرة، وفي حبها العفوي لعبد الله الطيب وما واجهه هذا الحب من معوقات من الأنا والآخر؛ فشخصية زهرة ببعدها الاجتماعي استطاعت "أن تجدِّد عناصر التشويق وتقوي الحبكة؛ بتجميع أطرافها، وتعمق الإقناع بإنسانية الشخصيات وواقعية سلوكها، فليس بمتصوَّر أن حياة الفرد أو الجماعة كلها من بدايتها إلى النهاية في ليلها ونهارها حرباً أو صراعاً"[2].

تقدم شخصية زهرة - داخل بنية رواية الجريمة- بوصفها ابنة للدالي المنتمي إلى طبقة التجار بتقاليدها التي يفرضها الواقع الطبقي المُفرِّز لها، وتتجلى ملامح القهر في انصياع والدها إلى سلطة الخارجي، عبر الاقتناع بضرورة تقييد حريتها عندما وصلت إلى سن أضحت فيه "كل حركاتها وسكناتها محسوبة عليها، هناك ما لا يجوز لصبية في عمرها، وهناك من الأمور ما يمكن التغاضي عنه ولكن في حدود ضيقة"[3]، ولن يتوقف الأمر عند حد كبت الحرية، بل يتعداه إلى الحل المعتاد تجاه المرأة والمتمثل في الزواج لدرءِ عار محتمل، ولتحمل دلالة مزدوجة من خلال قهر الزواج وكذلك قهر اختيار الزوج، الذي ينبغي أن تتطابق مواصفاته مع معايير المجتمع الطبقي المنتمي إليه والدها، الذي أصر على قهر ابنته من خلال "عريس يختاره هو لها بنفسه، ويكون صورة منه"[4]، وذلك يتحول إلى قهر آخر يمارس على

---

(1) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م، ص46.

(2) الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبدالله، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1989م، ص 127. يربط صلاح الدين بوجاه بين روايتي الجريمة وليالي نجمة مؤكداً تفاعلهما نصياً من خلال اندماج الاجتماعي في السياسي حيث سعى إلى "تأكيد انبجاس الروايتين من مجتمع واحد، تنطلق فيه السلطة من أصل توحيدي في السياسة والدين والجسد، (...) [بحيث] يغوص في قضايا المجتمع الليبي الأسرية، والاجتماعية، والعقائدية، والسياسية، في عهد الاستعمار الإيطالي.. ثم عند بداية الاستقلال.. يجلو غوامضها.. ويكشف ما توارى منها خلف أستار الإلف والعادة". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد 26، 2003.8.13، ص10-11).

(3) الجريمة، ص18-19.

(4) المصدر السابق، ص 78.

الفتاة ويتمثل في رفض والدها طلب آدم الراعي الزواج من زهرة؛ لأنه مجرد راعي غنم لديه، وكذلك في عدم قبول ارتباطها بعبد الله الطيب المعدم إلا بعد تردُّد طويل، وضغطٍ من شيخ الجامع[1].

تقديم زهرة بوصفها نموذجاً عاكساً لتخلّف المجتمع يتجاور مع عكسها واقعاً جديداً وهو الاحتلال الإيطالي، الممارس قهره على امرأة جميلة لا حول لها ولا قوة؛ لتحمل الدلالة على الوجه البشع لذلك الاحتلال، وهو ما تجسَّد في محاولة الآخر اغتصاب زهرة الجانب الأضعف عند الأنا، فهي التي تحمل قيم الشرف والعفة لديه، ويظهر ذلك – نصياً- في طلب الرائد برتولينو من إدريس أن يأتيه بزهرة؛ حيث "أمره أن يأخذ معه عدداً من الحراس الأشداد ويأتيه بها دون إبطاء.

ولكنها امرأة متزوجة يا سيدي الضابط، وهذا لا يجوز.

هيا اذهب واحضرها إلى هنا وإلا فقأت عينيك"[2].

هـ- رواية ليالي نجمة:

تحظى الشخصية العاكسة بأهمية خاصة داخل البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة بعكسها قيم القهر الممارس على المرأة عبر شخصيات محورية متعددة؛ وهي: نجمة، وحورية، وزهرة.

1- شخصية نجمة:

تقدم نجمة بوصفها ضحية واقعٍ عامٍ، مجسِّدة ما فيه من سلبيات، فهو متصف بكل أنواع القهر والكبت تجاه المرأة؛ التي تمتح من عادات وتقاليد متوارثة أخذت طابع التقديس والإلزام[3]، ولا مجال أمام المرأة للفكاك منها، حيث "تتسرب

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص19، 55- 56.

(2) المصدر السابق، ص135-136.

(3) انظر: ملاحظات حول اتجاهات التغير الاجتماعي في القرية الليبية الزراعية، مصطفى عمر التير، (مجلة الفكر العربي، خريف 1994م، العدد الثامن والسبعون، السنة الخامسة عشر (4)، ص89).

أحلام البنات مخدرة ومغشوشة كأحلام السجناء، يُغير الرجل على زوجته من نسمة البحر، ولكنه لا يتورَّع إذا وجد فرصة مواتية من التلصص على نساء الجوار، في هذه المدينة المنحوسة تعيش نجمة محكومة بالغبن والعزلة"[1]؛ اللذين لا مجال للفكاك منهما إلاَّ الزواج، الذي يبقى في- جوهره- انتقالاً من سجن إلى سجن آخر، فنجمة تقع تحت وطأة زوج يبسط سيطرته على ثلاث نساء قبلها، يمعن في قهرهن مستنداً على إرث متخلف من العادات والتقاليد، ومجتمع طبقي متمثّل في انتهازية اقتصادية مستغلة، يبيح له قمع المرأة دون حسيب أو رقيب، وإن تجاوز في ذلك حدود القهر المعنوي؛ فهو "لم يتأخر عن تأديبهن، فقد انهال عليهن بعصاه ذات المقبض الفضي، وقد اختلطت ضرباته العشوائية بالشتائم"[2]، ولا يتوانى عن الزج بنجمة داخل السجن عندما رفضت العودة إلى حظيرته قبل تحقيق شروطها، الأمر الذي أدى إلى تحولها إلى الدعارة، والمجتمع على الرغم من تسببه في انحراف المرأة يرفض إعطاءها فرصة جديدة لترميم ذاتها، فالمرأة لا يسمح لها إلا بارتكاب خطأ واحد هو الأول والأخير، ومن خلاله يحدد مصيرها، فالزوج يرفض الاعتراف بأنها مظلومة، ويتواصل المحيط العائلي مع هذا الرأي بامتناعه عن قبول المرأة الواقعة في الخطيئة داخل محيطه، ويتعدى ذلك إلى التهديد بالقتل في صورة محاولتها العودة إليه[3]، وربما لا يكتفي بالقهر المباشر للمرأة بل يتعداه إلى فرض العزلة والحصار عليها ومنعها من الارتباط بالرجل، أو منع الرجل من انتشالها من واقعها، لأنه في هذه الحالة سيكون قد عرَّض نفسه لهجوم الواقع، فنجمة في نظر المجتمع الخارجي - ممثلاً في سكان المدينة القديمة - مجرد امرأة ملعونة خرقت السائد والنمطي[4].

2- شخصية حورية:

حورية نموذج عاكس للقهر الذي تتعرض له المرأة بسبب تردي وضعيها

(1) ليالي نجمة ج2 ص183.

(2) المصدر السابق، ج1 ص108.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص222، 242.

(4) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص60، 295.

الاقتصادي والاجتماعي؛ فهي ابنة امرأة تمارس مهنة الغناء في الأعراس، ولهذا السبب يُنظر إليها على أنها عنصر شاذ داخل المجتمع، ومن ثم فإن أمها ترى أن "العيب فيها وليس في ابنتها التي نضجت على نار هادئة، ذلك أن مهنتها كمغنية أعراس لا تروق لأحد، وفوق هذا فقد اكتسبت سمعة سيئة بإدمانها التدخين وتناول الكحول"[1].

الخوف من بوار الفتاة - ببقائها من غير زواج- يفرض على الواقع الداخلي أن يبحث عن طريقة للخلاص من هذا العبء من دون مراعاة حقوق الطرف الأضعف، أو تدقيق في الطرف الذي سيتولى الحفاظ على الفتاة؛ لذا فقد "قرَّرت أن تُزوِّجها لأول طارق لأيِّ رجل، إذا جاء حافي القدمين فلن تسأله أين ضيِّع حذاءه، وإذا كان درويشاً أو مجنوناً فلن تلومه؛ لأنه ضيَّع عقله وجاء يطلب القرب منها(...) لو كان هناك سوق للبنات لما تردَّدت في أخذها إليه، وعرضِها للبيع بأيِّ ثمن"[2]، هذا النمط من التفكير سببه ضغط الواقع الخارجي على صنوه الداخلي، الذي كانت نتيجته ربط مصير حورية برجل متزوج؛ متصف بالقسوة، ويتمادى هذا القهر عندما يُقرِّر مصيرها وهي حاضرة من دون أن تدري عن ذلك شيئاً، فـ"عندما أدارت حورية ظهرها للعربة كان مصيرها قد تقرر، فصارت من نصيب الحوذي، الذي لم تشعر بوجوده طوال الطريق إلاَّ من خلال فرقعات سوطه المضفور.."[3].

الحكم بنمطية المجتمع وتخلفه تتم عبر مقارنته بنظيره عند الآخر الذي تتجلى فيه الإباحية، ومشروعية إقامة العلاقات مع الطرف الآخر، وهذه المقارنة في دلالتها العميقة لا تحمل انتصاراً لقيم الآخر، بل هي إدانة لنظيره عند الأنا عبر مرآة الآخر؛ فالصورة المنعكسة تتضمن حكماً على الواقع بالجمود وقمع أيِّ محاولة لتغيير السائد[4]، وما سبق يأتي عبر وعي حورية التي ترى أن "كل شي

(1) المصدر السابق، ج1، ص38- 39.

(2) المصدر السابق، ج1 ص38- 39.

(3) المصدر السابق، ج1 ص43.

(4) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص349.

مباح في حياة هؤلاء الناس، وهم يملكون كل شيءٍ أيضاً، فلا يوجد شحاذ واحد ينطق بغير العربية، لا يعرفون ما هو العيب، وليس لديهم أدنى فكرة عن المحرمات، لا أحد يصرخ في وجه أنثاه بأن تحتشم وتتستر، وأغرب من ذلك أنه لا وجود لرجل واحد دون امرأة تضع يدها في يده، ثم تميل عليه وتطلق ضحكة مرحة تفرقع في الهواء وتنساب فيه بنعومة"(1).

شخصية حورية تتخلص من قهر الزوج الأول لتقع تحت وطأة القهر من جديد عبر زواج ثانٍ لا يدع مجالاً للخطأ مرة أخرى، أو للتمرد على النمطي والتخلف، ومن ثم فإنها تتعرض للقمع الجسدي الذي وصل إلى حد فقدانها الحياة على يد الزوج الثاني(2).

3- شخصية زهرة:

زهرة هي ابنة الحاج عبد السلام تاجر الذهب، الذي يستجيب لسلبيات التقاليد والعادات؛ فيقرر إيقافها عن الدراسة؛ ذلك القرار الذي يعتبر نمطاً من أنماط سلب "الشخصية خصوصيتها الإنسانية، وإرادتها في تقرير مصيرها"(3)، لتتعرض زهرة لأول مرحلة من مراحل القهر فتفقد توازنها وتسقط في الهوة، "الهوة التي كانت مجرد توجس واحتمال، لم تلبث أن رأتها تفتح شدقيها لابتلاعها؛ عندما استدعاها أبوها إلى حجرته قبل أن تغير ثيابها المدرسية، وقال لها: لقد كبرت يا زهرة، وأظن بأنك قد تحصلت على قدر من التعليم يكفي لأداء فروض الصلاة ومعرفة كلام الله عز وجل"(4)، والشخصية - من خلال وعيها- ترصد سبب القهر الذي تتعرض إليه؛ فالواقع الذي تعيش فيه يفرض قوانينه الصارمة التي لا يمكن الفكاك منها، بحيث لا يبقى أمامها من شيء "تسترشد به في أزمتها الراهنة سوى إشارتين تؤديان إلى مفترق الطرق في حياة الناس هما الحلال والحرام، وما

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص40.
(2) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص 479، 483.
(3) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص345.
(4) ليالي نجمة، ج1 ص183.

يتشعَّب عنهما من سلوكيات وتقاليد اجتماعية وقيم أخلاقية لا يجوز إغفالها أو التلاعب بها"[1]. القهر يستمر ويتجاوز حدود الخضوع للمنظومة الاجتماعية إلى قهر آخر ينبع من قيم المجتمع الاستغلالي في جانبه الاقتصادي؛ برفض والدها زواجها من الشخص الذي اختارته، لأنه مجرد بائع سمك معدم، ووضعه الاجتماعي وتصنيفه الاقتصادي لا يتناسبان مع ما عليه والدها تاجر الذهب، الذي لا يكتفي بمنعها الزواج، بل يتمادى إلى محاولة فرض زواج يكون متكافئاً اقتصادياً، ومناسباً اجتماعياً، وأيٌّ محاولة للرفض، أو التمرد سيكونُ مصيرها القمع، الذي أخذ هذه المرة صفة القمع الجسدي؛ فزهرة تتعرض للضرب على يد والدها عندما رفضت رغبته في الزواج من قريبها[2]، الأمر الذي حولها إلى شخصية مسلوبة الإرادة، وأدى بها إلى الوقوع تحت طائلة القهر الذكوري؛ حيث تعرضت لجريمة اغتصاب، كان المخرج منها التعرض إلى مزيد من القهر تمثّل في إجبارها على الزواج من مغتصبها؛ هروباً من الفضيحة أمام الواقع الخارجي، "قعد الفقيه مصباح وهو يدير عينيه الماكرتين فيما حوله. أما الحاج عبد السلام المطعون في شرفه فقد كان قابعاً في زاوية الحجرة مستغرقاً في التسبيح بشرود، كان واجماً ومعتلَّ الصحة، ومتعجِّلاً للخروج من مأزق المهانة، لذلك فقد طلب من الشيخ أن يبدأ عمله بمجرد أن حضر الشاهد الثاني "[3].

❖ ثانياً: التمرد على القهر

تأمُّل شخصية المرأة العاكسة يكشف بُعداً آخر يتجاوز عكس الواقع الاجتماعي في مستوى قهر المرأة، إلى مستوى جديد تبتعد فيه عن التقريرية، من خلال قلق هذه الشخصيات وتوقها إلى الانعتاق، وبغض النظر عن نتائج هذا التحرك فإنه يحمل دلالة على الرؤية التي تجسِّد شخصية المرأة كما ينبغي أن

(1) المصدر السابق، ج1 ص 274.

(2) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص 250، 492.

(3) المصدر السابق، ج1 ص 547.

تكون، بدليل أن هذه النماذج أثناء تحرّكها في مواجهة هذا القهر ربما تجاوزت المنطق وفقاً لطبيعة البنية الاجتماعية المتخيلة التي تؤطرها الرواية[1]، وكل ذلك لم يكن غائباً عن أحد النقاد بعد انتهائه من دراسة بعض هذه النماذج؛ فقد خرج بملحوظة مفادها: أن هذه الشخصيات "عند هذا الكاتب تنقلب - في الغالب - من إنسان مستكين مغلوب على أمره، إلى بطل صانع للأفعال ومؤثّر حتى في مصائر الآخرين"[2].

وانطلاقاً من هذا التأسيس ستكون القراءة الثانية متجهة إلى دراسة تمرد الشخصية العاكسة على وضع القهر أو ردّ فعلها تجاهه، وذلك على صعيد طبيعة التمرد وعلى صعيد حركتها في مواجهة القهر، بالإضافة إلى دراسة التمرد على مستوى نتائجه وما حمله من دلالات تجاه الخلفية الاجتماعية.

★ حركة التمرد:

إن ضغط المجتمع يفرض على الشخصية ممارسة نمطٍ من التحرك لمواجهة القهر، سواء أكان هذا التحرك سلبياً أم إيجابياً[3]، وما يلاحظ هو أن شخصيات خليفة حسين مصطفى - العاكسة- لم تكتفِ بالوقوف عند حدود التوثيق للشخصيات المقهورة، ولم تتحول إلى أبواق خطابية في مواجهة القمع والتخلف، بل جسمت - من خلال تحركها- بُعداً واقعياً تمظهر في ثنائية الاستسلام والتمرد.

---

(1) على الرغم من ذلك فإن البنى المتخيلة لم تغفل عن المنطقية الحدثية، فالنصوص تتفاعل على مستوى طبيعة التمرد الذي يبدو واقعياً ومنطقياً، حيث إن الشخصيات يكون تمردها في حضور شخصية الأم التي تتولى دور الوسيط الناقل للتمرد إلى الجانب الآخر المتمثل في الأب. وإذا ما حدث التمرد في حضور الأب فإن التمرد يأخذ طابع الصمت، أو ينتهي بمعاقبة الشخصية المتمردة جسدياً.. لمزيد من التفصيل ينظر: المطر وخيول الطين ص 90- 91- 92، 122. وعين الشمس ص63، آخر الطريق ص115-116، والجريمة ص78، وليالي نجمة ج1 ص66، 109، 111، 492.

(2) الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 227.

(3) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص232..التمرد وفقاً لهذا المفهوم يلتقي بل ويتماهى في دلالته مع ما طرحه ميشال زيرافا في تعريف الشخصية؛ فالشخصية عنده لا تعرف بالبطولة أو الدور الذي تلعبه وإنما تكتسب نموذجيتها من جرأتها أي من قدرتها على التعامل مع العقبات ومواجهتها، فقيمتها لا تتحدد من خلال تغييرها وإنما في حركتها وتأثيرها فيما حولها. ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص130-131.

1- رواية المطر وخيول الطين:

تتجلَّى هذه الثنائية - الاستسلام والتمرد - في نموذج وردة من خلال إيقافها عن الدراسة، واضطرارها إلى الخضوع لذلك القرار؛ لعجزها عن مواجهة الواقعين الخارجي والداخلي؛ فقد "تلقت وردة أمر والدها أو رغبته بأن تترك المدرسة وتبقى في البيت في ذهول ويأس، وبدت عاجزة عن التفكير والحركة (...) ليس أمامها إلاَّ أن تخضع لإرادة صارمة وقاطعة تأبى أن تلين أو تتراجع"[1]، وكذلك في ضغط الواقع عبر محاولة فرض زواج غير متكافئ من الحاج صاحب الدكان، ولكن الشخصية تتحول هذه المرة من الاستسلام إلى التمرد فترفض بصرامة الارتباط مع الشخصية السلبية لتتحقق ثنائية الاستسلام والتمرد التي حملت دلالة مهمة مفادها: إمكانية استعادة الثقة بالنفس والعودة من الانكسار إلى مستوى استعادة الوعي، وأن لدى المرأة إمكانيات تخولها تخطي العقبات وتجاوز الانكسارات[2].

2- رواية عين الشمس:

مريم - في رواية عين الشمس- على الرغم من اختيارها منصوراً ليكون شريكاً لحياتها فإنها لا تستطيع رفض الخطيب الآخر المتقدم إليها، ليبقى الرفض كامناً في أعماقها لا تصرِّح به، ويتكرر الاستسلام في الخطيب الثاني الذي اكتفت بالموافقة الصامتة عليه، ولكن هذا الاستسلام يجد الفرصة المواتية للظهور في الخطيب الثالث لتكتمل ثنائية الاستسلام والتمرد فـ"لم تدرك قميرة لأول وهلة الجهة التي انبثق منها الصوت الذي خسف بها الأرض.

---

(1) المطر وخيول الطين، ص78- 79.

(2) يرى علي برهانة عدم تمرد الشخصية منذ البداية انتقاصاً في النموذج المجسد للتمرد، معتبراً شخصية خيرية النموذج الأمثل لحمل دور المرأة المتمردة داخل البنية النصية؛ لأنها تظهر متمردة منذ البداية من خلال خروجها إلى العمل وكأن علي برهانة يطلب من الروائي أن يقدم شخصيات مثالية في تمردها؛ بحيث تصبح بوقاً أيديولوجياً متعالياً على واقعية النموذج المقترح في البنية لكي يجسم تمرد المرأة على واقعها؛ فوردة تتجاوز في تمردها سلطتي الواقع الداخلية والخارجية، أما خيرية فتفتقر إلى الرقيب الداخلي عبر وفاة والدها، ما يعني غياب الرقيب الداخلي أمام تمردها..!!. ينظر: الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي برهانة، ص230،235.

- ولكنـي لا أريده يا خالتي قميرة، لا أريده، دوْري على غيري.

لا غـرابة في أن يكـون الصـوت هـو صـوت مـريم. وأن الـباب المـوارب خلـف ظهرها قد انشق عنه"[1].

أمـا في شخصية زينـب فتتجسد ملامـح المرأة المستسلمة التي تـتجاور مـع الشخصية المتمردة - مـريم - وكـأن بنية الـرواية تطرح ثنائية السلب والإيجـاب في مواجهـة القمـع، فزينـب لم تستطع كسر طـوق العـزلة، وعلى الـرغم مـن بـروز ملامـح الـتمرد فهـو لم يسـتطع أن يتجسـد إلى مسـتوى الفعـل المـادي، فامتـناعها عـن الاستجابة للتحول الطبقي الذي ارتقت إليه أسرتها لم يتجاوز رد الفعل السلبي الصـامت؛ حيـث "انـزوت في غرفـتها غير قـادرة عـلى أن تفهـم أيَّ شـيء ممـا يـدور حولهـا(...) كانـت تبحـث عـن شيء مـن التوازن في هذا الجـو الجديد فـتجد أن كل شيء يختلُّ ويميل وينحرف عن طريقه ويتأرجح"[2]. ويتكرر الموقف مع منصور الذي تعرف أنهـا لا تستطيع الارتباط بـه إلاَّ عـن طـريق الـتمرد، الموجود لكنه منعكس إلى الداخل؛ ليستمر مسلسل الاستسلام؛ فقد "خطر لهـا أن تجـازف بـالخـروج مـن وراء الشجرة، وتدعـوه إلى الدخـول فـلا حـلَّ آخر، ولكنهـا مـا لبثـت أن طرحـت عنهـا تلـك الفكرة الطائشة بهزة من رأسها، وقنعت بتأمله ينتصب في الشمس بلا حركة"[3].

3- رواية جرح الوردة:

شخصية فاطمـة - في روايـة جـرح الـوردة - تستسلم لضغط والدتهـا في قـبول فكرة الارتـبـاط بعـبد الغني[4]؛ حيـث أعطت لها حبل الرجاء لأنها كانـت تعلم بضغط عبد الغنـي عليها وعلى والدتها، ولكنها مع ذلك تواجهـه من أول وهلة؛ لتمرَّ بمرحلة الإحـبـاط والاستسلام والخـوف مـن المواجهـة أولاً؛ فـ"كلما دق البـاب عرفت أنـه هـو

---

(1) عين الشمس، ص163.

(2) المصدر السابق، ص50.

(3) المصدر السابق، ص 50.

(4) ينظر: جرح الوردة، ص31.

الذي يدق الباب، عندئذ تجري نحو حجرتها وتبقى فيها إلى أن يغادر البيت"[1]، لكن بذرة التمرد ما تلبث أن تتحرك في مواجهة هذا الواقع القاهر من دون أن تقيم وزناً للعواقب، فتترك البيت؛ وقد "كانت كالطائر الذي يفرُّ من قفصه يملؤه الإحساس الخافق بالحرية، ولكنه لا يميز الهدف الذي يتجه إليه"[2]، وعلى الرغم من أن هروبها قد كان محكوماً عليه بالفشل؛ فإنه كان محمَّلاً برؤية استشرافية تواجه القيم السلبية السائدة؛ بحمله دلالة "تصميم على الإفلات من تلك القيم والتمرد عليها؛ وبالتالي هو محاولة لتكريس قيم أُخرى بديلة"[3] لتلك القيم السلبية؛ فشخصية فاطمة تنتقل إلى تجسيد نموذج الشخصية عند زيرافا التي تقف بين قوة الرغبة في الخلاص وبين العقبات التي تقف في طريق تحقيق ذلك[4]؛ بتحولها إلى نمط من التمرد المتكرر؛ فمغامرة التمرد الأولى انتهت بجريمة اغتصاب من قبل عبد الغني، ومن ثم الانتقال إلى الوقوع تحت طائلة الزواج منه؛ لإسكات الرأي العام من جهة، وليكون طريقاً للانتقام من جهة أخرى؛ فقد "كانت مصرَّة على أن تقاومه، ومصرَّة على أن تمضي في المقاومة إلى آخر الشوط"[5]. حركة التمرد لدى شخصية فاطمة والشخصيات العاكسة قبلها بدأت تفرز تفاعلاً نصياً يبرز دلالة ثابتة، مفادها: أن الشخصية العاكسة "امرأةٌ ترفض العادات والتقاليد، فتتمرد عليها لكن تمردها فردي لا يصدر عن موقف فكري واضح ومتماسك، لذا يكون قصير الأجل منكسراً، ينتهي بنكوص المرأة"[6]، لكنه نكوص يقف على دلالة مفتوحة - في رواية جرح الوردة- فبذرة التمرد تتحول من مستوى الحوار الداخلي إلى الفعل المادي الملموس، بالخروج على طاعة الزوج والاتصال بغريمه الفحام الذي تتخلى عنه- لاحقاً- بعد أن تأكدت أن المرأة هي من تصنع قدرها بنفسها من دون أن تكون في

(1) المصدر السابق، ص 30.

(2) المصدر السابق، ص 23.

(3) الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص 260.

(4) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص131.

(5) آخر الطريق، ص60.

(6) الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م، ص115.

حاجة إلى مساعدة الرجل؛ فقد أرادت "أن تكون هي نفسها وليست صورة لامرأة أخرى رسمت معالمها أعراف وتقاليد ترفض الاعتراف بكيانها"[1]، ومن ثم تقرر فاطمة عدم الاستسلام "للأوهام والابتزاز من جديد، الحياة أمامها طويلة، لن تنحرف مرة أخرى عن الطريق الذي رسمته لنفسها"[2].

4- رواية الجريمة:

ثنائية الاستسلام والتمرد بمدلولها الاجتماعي لم تكن غائبة عن رواية الجريمة؛ فزهرة ترضخ لمتطلبات المجتمع المتخلف القاضية بكبت حريتها، واستلاب طفولتها[3]، هذا الاستسلام تحول إلى تمرد على رفض والدها لعبدالله الطيب زوجاً لها؛ حيث "رفض أبوها يده العاطلة التي امتدت إليه راجية مصاهرته، قال إنه لا يقبل بيد متشرد مهما كان الأمر، ولكن زهرة قالت لأمها عندما علمت بموقف أبيها: عبد الله أو لا أحد"[4]. وتنقل البنية المضمونية هذه الثنائية من بعدها الاجتماعي إلى بعدها السياسي؛ فزهرة تتعرض للاعتقال من قبل الآخر الذي حاول إخضاعها لإرادته واغتصابها جسدياً، لتصبح العلاقة بين الأنا المُستعمَرة والآخر المُستعمِر هي "علاقة رجل بامرأة، أي فتح وسيطرة من جانب، ورضوخ واستسلام من جانب آخر"[5]، ردّ الفعل تمظهر في الاستسلام للاعتقال، ومن ثم تحول إلى تصلُّب وعناد أمام محاولة الاغتصاب؛ فقد قضى الرائد برتولينو "بقية الأسبوع مضاعفاً من حجم وعوده لها (...) استدعى المترجم ليترجم لها كل وعوده حرفياً، لا فائدة، لم تجب بكلمة واحدة، والأصح أنها لم تكن تسمعه، فقد غطّى صوت نحيبها على صوته.

---

(1) صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، ص285.

(2) آخر الطريق، ص116.

(3) ينظر: الجريمة، ص18.

(4) المصدر السابق، ص 78.

(5) شرق وغرب..رجولة وأنوثة -دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3،1982م، ص9.

ضرب بنطاقه العسكري على حافة السرير وصاح:

- لا فائدة، لا فائدة.."[1].

5- رواية ليالي نجمة :

يطرح تصوُّر التمرد عبر الشخصيات الثلاث العاكسة بدرجات متفاوتة؛ فبذرة التمرد موجودة ولكنها تختلف في الحدة من شخصية إلى أخرى؛ فنجمة لم تخلق من طينة التمرد، بل خرجت من رحم الاستسلام؛ عندما رضخت إلى الزواج من رجل مرتبط بثلاث قبلها، لاقتناعها بأن قدر المرأة هو الخضوع لسلطة؛ فـ"إذا قدِّر لها أن تتحول إلى شيء في يوم من الأيام، فذلك من الأمور التي تقررها هي من خلال تفانيها في خدمة زوجها، إخلاصها له، وركوعها عند قدميه، كما لو أنه أحد الآلهة"[2]، الذي ينبغي الاستسلام لنزواته، وشطحاته التي قد تتحول إلى عقاب جسدي يُجبِرها - في نهاية المطاف- على إعلان تمردها؛ فقد "أفلتت من الضربة الأخيرة والوحيدة التي وجِّهت إليها وهرولت نحو الباب في هيئة من يهرب من مستشفى المجاذيب"[3]، تلك المغامرة قادتها إلى الاستسلام لواقع أشد مرارة وهو عالم البغاء، الذي اضطرت إلى ممارسته محافظة على حياتها، ولافتقارها السند والحماية، وعلى الرغم من ذلك فإن بذرة التمرد بدأت تنمو؛ لتعود إليها إرادتها؛ فتخرج من شارع سيدي عمران محاولة استعادة مكانها داخل المجتمع، "وقفت أمام المرآة، ولكنها لم تسرِّح شعرها، وإنما سرَحت فيما وراء صورتها الجديدة فرأت طريقها بوضوح فسلكته بكل ثقة، لقد رآها الناس الذين جاؤوا مبكِّرين إلى شارع سيدي عمران، تمشي على الرصيف وبيدها صرة صغيرة، ولكنهم لم يتعرَّفوا عليها وهكذا تابعت طريقها تحت شمس الصباح الندية في اتجاه باب الحرية"[4].

---

(1) الجريمة، ص151.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص116.

(3) المصدر السابق، ج1 ص108.

(4) المصدر السابق، ج1 ص576.

في شخصية حورية- في الرواية ذاتها- تتشابه صورة التمرد مع ما حدث لشخصية نجمة؛ حيث استسلمت للزواج من رجل يجمع بينها وبين زوجته الأولى، وهو سكِّير ماجن لا يهمه شيء سوى إشباع غرائزه الحسية، ولا يقيم وزناً لمشاعرها وأحاسيسها، حتى تلك المتعلقة بأبسط حقوقها الاجتماعية، مثل حق الخروج إلى منزل أمها[1]، هذا القهر ببعديه المعنوي، والجسدي تقابله رغبة في التمرد والخلاص من جانب المرأة، وهو ما حصل عند أول فرصة سانحة لذلك، حيث "هجرت منزل الحوذي هاربة، من دون أن تفكر في العودة إلى حيث كانت؛ لتفصح عن رأيها أمام أمها "أفضِّل الموت على حياة لا تزيد عن حياة الكلاب في شيء"[2]، وشخصية حورية وإن اختلفت – مضمونياً- عن شخصية نجمة بتجسيدها نموذج المرأة الساعية وراء غريزتها الحسية فإنها لا تختلف عنها في تجسيد حركة التمرد؛ فهروبها من زواج لم يلبِّ طموحاتها قادها إلى الوقوع في مأزق زواج آخر اتسم بالتسرع، من خلال الارتباط بالشيخ عبد الرحمن الغاوي هروباً من قسوة أمها، هذا الزواج ينتج تمرداً جديداً؛ برفضها الاستسلام إلى زواج لا يلبي طموحاتها الجسدية والاقتصادية، وكما فرَّت من زوجها - الحوذي- تكرر ذلك بالخروج على طاعة زوجها الثاني – الغاوي-؛ فتقول لأمها التي حاولت إعادتها إلى الحظيرة الزوجية: "لن أعود حتى إذا فرش لي الأرض بالذهب(...) طلِّقني يا عبد الرحمن وأجرك على الله"[3].

حركات التمرد لدى الشخصيات العاكسة تتفاعل - نصياً- لتحمل دلالات الوعي الفاعل تجاه الواقع النمطي، وبغض النظر عن الحكم الأخلاقي على هذا التمرد فإن البنية المضمونية للنصوص قد كسرت ملمحاً بارزاً في الأدب الليبي يضع المرأة في موقع الاستسلام ويصوِّرها في وضعية العاجز الفاقد القدرة على إبداء أيِّ رد للفعل، والتباهي بذلك التصوير باعتباره يمثِّل إدانة للواقع الاجتماعي المتخلف[4]، وهذا النمط من الشخصيات السلبية لم يغبْ عن رواية ليالي نجمة فقد

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص64.

(2) المصدر السابق، ج1 ص66.

(3) المصدر السابق، ج1 ص407.

(4) يهاجم خليفة حسين مصطفى هذا النمط من التقديم عند قراءته لقصة: بعض من تصورنا للقاص محمد =

مثّلته شخصية زهرة - ابنة التاجر عبد السلام- للمرة الثانية بعد شخصية زينب - ابنة الهدار - في رواية عين الشمس، ويبقى التفاعل النصي - الأهم - بينهما متجسداً في دلالة مفادها: أن خليفة حسين مصطفى لا يطرح الشخصية السلبية بصورة منفردة لتكون شخصية محورية داخل النص، فزينب في عين الشمس تقدم بالتوازي مع شخصية مريم المتمرِّدة، وكذلك زهرة في ليالي نجمة التي تقدم بالتوازي مع شخصيتين متمردتين هما نجمة وحورية. تقدم شخصية زهرة بوصفها ممثلة للحد الأدنى من التمرد المتمثل في استسلامها لأمر والدها بالتوقف عن الدراسة، ليتبعه عجزها عن التصدي لرفض أسرتها خطبتها من منصور، بحيث لم يتجاوز التمرد حدوده الباطنية؛ فلا يبقى أمام المرأة من ملجأ إلاّ الخيال الرومانسي لتجاوز أزمتها، ذلك الخيال يقتصر على رسم العلاقات في بعدها العاطفي كما ينبغي لها أن تكون في الواقع، ومن ثم فهي تجسيد موازٍ لها؛ ولا ينتقل ليصبح تغييراً لمواقفَ أو أحداثٍ[1]؛ فزهرة تتوصل في خيالها إلى وضْع ترتيبات حياتها، "بما في ذلك الليلة الأولى في حياتهما المشتركة، فعلت ذلك بخيال جامح، ومن وراء ظهر أبيها الذي كانت واثقة من أنه برغم مراوغته لبعض الوقت بحجة حرصه على سعادتها وتأمين مستقبلها سوف يستجيب في نهاية الأمر لرغبتها"[2]، هذا التخطيط ينكص إلى عجز ورضوخ، يزداد بعد محاولتها الوحيدة للتمرد على رغبة والدها في تزويجها من قريبها، حيث تعرضت إلى العقاب الجسدي، ما أدى بها إلى الوقوع ضحية اغتصاب جنسي من قبل الفقيه مصباح، لتجد نفسها مرتبطة به، من دون أن تفكر في كسر الطوق مرة أخرى[3]، وعلى الرغم من هذا العجز فإن ذلك لم ينفِ عن هذه الشخصية طابع القلق؛ وممارسة نوعٍ من التمرد وإن لم تستطع النجاح في تجسيمه خارجياً.

= الشويهدي؛ فيقول: "يقدم لنا الكاتب نموذجاً من قصص الحب المكرَّر في الأدب الليبي حتى درجة الابتذال، نموذج الفتاة القابعة وراء الجدران الكالحة، تقع في الحب وهي متوارية خلف الأبواب، فيبدو حبها الطفولي وكأنه محاولة للإمساك بنقطة ضوء في العتمة المحيطة؛ فهي تحب من بعيد حبا يتراءى مجرداً من الأمل". زمن القصة، خليفة حسين مصطفى، ص48.

(1) ينظر: معنى المأساة في الرواية العربية- 1.رحلة العذاب، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980م، ص70- 74، والقضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص425.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص291.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص315.

★★ حصيلة التمرد:

تتبع الشخصية العاكسة في بعدها المتمرد - وفقا لثنائية الاستسلام والتمرد- يحيلها إلى بعد آخر يتجسد في حصيلته أو نتيجته، وما عكسته من دلالات سواء من جانب النجاح أو الفشل، وكذلك ما عكسته الشخصيات المتمردة من دلالات تؤكد قلقها وشذوذها عن واقع المرأة السائد داخل بنية الواقع المتخيل، ولتركيز دلالات التمرد وحصيلته سيتم تقصي في كل رواية على حدة.

1- رواية المطر وخيول الطين:

في هذه الرواية تتمرد وردة على قرار الحاج صاحب الدكان فتنجح في حمل والدها على العدول عن الموافقة على خطبة صاحب الدكان لها، و تنجح في تمردها على السجن الداخلي - بعد إيقافها عن الدراسة- بتمكنها من الاتصال بمسعود بركة وتحقيق هدفها؛ فتنال موافقة والدها على الزواج من مسعود[1]، لتتوج التمرد بالفرار من الخضوع لإرادة السلطة القامعة الصغرى وكذلك من الاستسلام إلى السلطة الاجتماعية العامة[2]، ونجاح التمرد في نموذج وردة بعد الفشل الأول يكشف عن بعد مثالي مفرط يتجسد في تقديم نجاح التمرد على الأسرة بإفشال الخطبة من الحاج، والارتباط بمسعود بركة كما كانت تريد، ويكشف خط التمرد عند زهرة عن سلاسة ثنائية التمرد في بعدي النجاح والفشل؛ بتغلب الأول على الأخير، وذلك على النحو الآتي:

(1) ينظر: المطر وخيول الطين، ص93، 180.

(2) هذه الرؤية تتناقض مع قراءة أحمد الشيلابي للعلاقة بين مسعود ووردة التي اعتبر فيها زواج وردة من مسعود خضوعاً لسلطة الأب؛ فقد "خضعت لإرادته خضوعاً مطلقاً حين أخبرها بأنه اختار لها مسعوداً زوجاً، واستسلمت للبنية الاجتماعية المحيطة، فأقنعت نفسها بأن ذلك لابد أن يكون في صالحها". القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص 369.

موضوع التمرد		نتيجة التمرد
الإيقاف عن الدراسة	←	فشل: (البقاء في البيت)
خطبة الحاج	←	نجاح: (إفشال الخطبة)
الاتجاه نحو مسعود	←	نجاح: (الزواج من مسعود)

2- رواية عين الشمس:

أ- شخصية مريم:

المثالية تنكسر في رواية عين الشمس؛ فشخصية مريم المنطلقة المتمردة تنجح في تمردها بإفشال خطبتها من الرجل الثالث المتقدم إليها[1]، و كذلك في تمردها على واقعها عبر رغبتها في الالتقاء بمنصور الشخصية المثقفة مع علمها المسبق بفشل هذه المغامرة؛ فهي "كلما قلَّبت الفكرة في ذهنها تأكد لها أن الشوك يحيط بها من كل جانب، وأنها كافية فيما لو تسربت إلى أيٍّ شخص آخر أن تشعل النار فيها وفي كل ما حولها"[2]، لتكون حصيلة التمرد هي الموت، وعلى الرغم من الفشل فإنه كان فشلاً تساوت فيه الحياة مع الموت؛ باعتبار أن القلق وغياب الحلول أمامها جعلها تختار مواجهة الموت على البقاء ضمن دائرة التردد؛ ففي نموذج مريم تتحقق معادلة متوازنة بين النجاح والفشل لتكون الحصيلة النهائية هي الفشل، لكنه فشل في طعم النجاح، وذلك من خلال مأساويته؛ وبدلالاته على وضع المرأة في حالة إقدامها على كسر السائد النمطي، ويكشف خط التمرد الآتي تلك الدلالات بوضوح:

---

(1) ينظر: عين الشمس، ص163، 184.

(2) المصدر السابق، ص 168.

موضوع التمرد	←	نتيجة التمرد
الخطيب الأول	←	فشل الخطبة: (تخلِّي الخطيب)
الخطيب الثاني	←	فشل الخطبة: (موت الخطيب)
الخطيب الثالث	←	نجاح: (رفض الخطبة)
الاتصال بمنصور	←	فشل : (قتل الشخصية المتمردة)

ب- شخصية زينب :

في شخصية زينب تبدو ملامح التمرد باهتة؛ فهو لا يتعدى حدود التفكير والتأمل، ما يقود إلى الفشل في كل الأحوال، فالتمرد على رغبة الأم في انفصال ابنتها عن القرية وإن قوبل بالرفض فإنه متصف بالسلبية؛ فقد انقادت الشخصية إلى مزيد الانطواء والعزلة(1)، كما أن الرغبة في الاتصال بمنصور كانت سلبية بحيث لم تتعدَّ حدود الخيال والفكر الأمر الذي قادها إلى الفشل الذريع من جديد، إذ سرعان ما "شاع في كل أنحاء القرية خبر العربة البيضاء التي حملت ابنة الهدار إلى مستشفى الأمراض العصبية"(2)، وحركة تمردها تكشف عن تجسيد شخصيتها لنموذج المرأة المترددة العاجزة عن الفعل:

موضوع التمرد	←	نتيجة التمرد
منع الاتصال بالقرية	←	فشل: (انطواء وعزلة)
الاتصال بمنصور	←	فشل: (إصابة بالجنون)

المقارنة بين حصيلة التمرد عند مريم وعند زينب تدلُّ على أن إصابة زينب بالجنون تتماهى مع موت مريم مع اختلاف الدلالة بينهما، فمريم هي من اختارت نهايتها، وعلى الرغم من خطأ ما قامت به فإن نهايتها مقتولة تحمل في طياتها

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص 50.

(2) المصدر السابق، ص 159.

"معنى الانتصار على القهر والرضوخ اللذين يعنيان موتاً معنوياً ووجودياً"[1] ومن ثم تكون قد "سجلت به إرادة ورغبة في أن تحيا زمناً جديداً"[2]، أما زينب - النموذج السلبي - فقد تعرضت للجنون الذي هو صنو الموت، لكنه موت يقع من دون اختيارها. وإن كانت النهاية لكلتا الشخصيتين الفشل في تحقيق الهدف فإن الدلالة تنتصر للشخصية المتمردة بغض النظر عن نمط النهاية نجاحاً كانت أم فشلاً.

3- رواية جرح الوردة:

شخصية فاطمة - في رواية جرح الوردة- تطرح تصوراً أكثر نضجاً في حصيلة تمردها على خطبة عبد الغني، لكنه تمرد يقود إلى الفشل والوقوع تحت طائلة اغتصاب الجسد، والتحول إلى فشل آخر تمثّل في الارتباط بالشخصية التي قامت باغتصابها، لكنها تنجح في نهاية المطاف في امتلاك إرادتها عبر انتزاع الطلاق من عبد الغني، ومن خلال تجربة الفشل والنجاح ترتقي الشخصية إلى مستوى الوعي وكأنها بذلك تكرّس الدلالة على أن الشخصية المنكسِرة قادرة على إعادة ترميم نفسها؛ ولتحمل رؤية ناضجة لصورة المرأة التي يجب ألاّ تهزم عند أول سقوط، فهي امرأة متحررة من مساعدة الرجل الذي فشل في انتشالها من واقعها المأساوي[3]. ويكشف خط التمرد الآتي كيفية وصول الشخصية إلى هدفها:

موضوع التمرد ←——— نتيجة التمرد

خطبة عبد الغني ←——— فشل: (الاغتصاب + الزواج من المغتصِب)

الزواج من المغتصِب ←——— نجاح: (الطلاق + رفض خطبة الفحام + العودة إلى الدراسة)

حصيلة التمرد تكشف عن نجاح الشخصية في تلمُس الطريق إلى الخلاص،

---

(1) التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص52.

(2) صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، ص287.

(3) ينظر: آخر الطريق، ص114.

بعد مسلسل الفشل؛ فقد أصرت على أنه "لن يكون هناك غير الطريق الذي تختاره هي، طريقها إلى الاستقلال والإرادة"[1]، فهي ترفض الارتباط بالفحام الذي ظن أنها ستلبي طلبه باعتبارها امرأة مطلقة لا تستطيع مواجهة الواقع بمفردها، ولكنها تكشف عبر حوارها الداخلي عن أن مواجهة الواقع لا تكون بالتمرد العشوائي، أو ربط المصير بالرجل، وإنما تكون عبر بوابة الوعي، المتجسد في اتجاه الشخصية إلى إكمال دراستها قبل خوض غمار أيٍّ تجربة جديدة[2]، وهذه القراءة لا تتفق مع قراءة علي برهانة الذي اعتبر موقف فاطمة في نهاية التمرد مفتوحاً على دلالات السقوط من جديد أمام أغوال النفط[3]، كما أن هذه القراءة تتعارض مع قراءة أحمد الشيلابي الذي اعتبر تخلِّي فاطمة عن الفحام مجرد انتهاء لدوره في الانتقام من عبدالغني، وليس دلالة على عودة الوعي إلى الشخصية[4].

4- رواية الجريمة :

تعود صورة التمرد الناجح في الظهور من جديد في رواية الجريمة، فزهرة تتفاعل إلى مع شخصية وردة - في رواية المطر وخيول الطين- عندما ترفض الزواج من رجل ينتمي إلى الطبقة الانتهازية، وسبق ذلك استسلامها للسلطة التي حجرت على حريتها، وقمعت طفولتها، لتنجح عبر التمرد في الارتباط بعبد الله الطيب المناضل[5]، نجاح زهرة على مستوى المجتمع، يستمر في مقابل القهر الممارس عليها من قبل الآخر؛ فهي تتمرد على الضابط الإيطالي رافضة الاستسلام لنزواته على الرغم من الضغوطات، هذا التمرد على الآخر يبدو غريباً؛ فقد تحولت زهرة في رفضها إلى حالة من غياب الوعي تشبه حالة المريض بين الحياة والموت، وعلى الرغم من أن ذلك قد يبدو سلبياً فإن حصيلته الدلالية تقول: بأن زهرة لم تستسلم، ولم

---

(1) المصدر السابق، ص116.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص116.

(3) ينظر: الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص268.

(4) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص279.

(5) ينظر: الجريمة، ص78.

يستطع الضابط الإيطالي أن ينال مبتغاه منها[1]، وخط تمرد شخصية زهرة يتفاعل - نصياً- مع نظيره في رواية المطر وخيول الطين بحركته المثالية التي تنتهي بانتصار الشخصية؛ وذلك على النحو الآتي:

موضوع التمرد	←	نتيجة التمرد
كبت الطفولة	←	فشل: (البقاء في البيت)
الزواج من الانتهازي	←	نجاح: (رفض الزواج)
الارتباط بالمناضل	←	نجاح: (الزواج من عبد الله الطيب)
محاولة الاغتصاب من الآخر	←	نجاح: (فشل الاغتصاب)

5- رواية ليالي نجمة :

الشخصيات العاكسة في رواية ليالي نجمة أفرزت نتائج متباينة مع حركة تمردها.

أ- شخصية نجمة :

فنجمة عكست قيم التمرد، فبعد الفشل في منع الزواج من التاجر تنجح في الخلاص منه، لكنه نجاح يقود إلى الفشل من جديد؛ حيث تخلَّى عنها خالها عقب طلاقها؛ ومن ثم فقد "أحسَّت نجمة بأن مصيرها بات أسوأ بتحولها إلى لعبة في يد القدر" [2]؛ فتسقط في عالم الدعارة الذي يفضي إلى دالٍّ يتمثل في عدم انتظار المساعدة من الآخرين، إذ لا أحد يقبل بمدِّ يد العون لها، وهي بذلك تكشف عن دلالة مفادها: أن الخلاص يكون عن طريق تملُّك الإرادة، ومقاومة الانكسار بالهروب من عالم البغاء إلى عالم الطهر والنقاء[3]. وبنية رواية ليالي نجمة تكسر القاعدة التي

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص151-152.
(2) ليالي نجمة، ج1 ص111.
(3) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص182.

سادت في النماذج السابقة؛ فهي لم تطرح نموذجاً مثالياً للمرأة التي تحقق ما تريد، كما أنها لم تطرح نموذجاً سلبياً يسعى إلى الرجل باعتباره وسيلة الخلاص الوحيدة؛ لتخلق جدلية جديدة تنجح في نهاية المطاف في التمرد عندما تتضافر الإرادة والرغبة في الهروب من شارع سيدي عمران مع الارتباط بشخصية أحمد الجرايدي الممثل للوعي الفاعل داخل المجتمع؛ لتكون النتيجة النجاح وإعادة استيعابها من جديد في المنظومة الاجتماعية[1]، ومن ثم فإن إيقاع التمرد كما عكسته شخصية نجمة يقود إلى النجاح؛ حيث تتفاعل – نصياً- مع إيقاع التمرد عند شخصية فاطمة في رواية جرح الوردة وإن اختلفت عنها في وسيلة النجاح، وفيما يأتي توضيح لخط تمرد شخصية نجمة:

موضوع التمرد	←———	نتيجة التمرد
الزواج من التاجر	←———	فشل: (الارتباط بالتاجر)
التمرد على الزوج	←———	فشل: (هروب + الوقوع في البغاء)
البغاء	←———	نجاح: (الهروب + الارتباط بالجرايدي)

ب- شخصية حورية :

في نموذج حورية يبدو التمرد حاداً في إيقاعه مقارنة مع سابقه؛ فهي تتمرد على زوجها الحوذي؛ فتحصل على الطلاق، لكنها لا تستفيد من ذلك إذ ينقلب هذا النجاح إلى فشل في زواجها الثاني من عبد الرحمن الغاوي، الذي تتمرد عليه تمرداً فاشلاً؛ عندما انقادت وراء غرائزها، وهي تبدو "راضية بذلك بالرغم من مخاوفها، من أن انكشاف أمرها سوف يكون له وقع الزلزال في المدينة القديمة"[2]. فقد كانت تسير في تمردها تحت ضغط الغريزة التي تعرف أن نهايتها هي الموت الذي يحمل الدلالة على الفشل[3].

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص236.

(2) المصدر السابق، ج1 ص441.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص483.

وبالعودة إلى إيقاع التمرد ومقارنته بسابقه عند نجمة تبدو الصورة معكوسة، فقد جسَّمت حورية نموذج المرأة المتهوِّرة، الساعية وراء غرائزها، كما أنها قد كرسَّت دلالات المرأة الساعية وراء الرجل – الغاوي- من أجل تحسين وضعها الاقتصادي[1]، كما أنها قد مثلت نموذج المرأة الساعية باتجاه الرجل من أجل إقامة علاقة متكافئة معه لا تكون السيطرة فيها للرجل وحده[2]. وفيما يأتي توضيح لخط التمرد عند حورية:

موضوع التمرد	← نتيجة التمرد
رفض الزواج من الحوذي	← فشل: (الزواج من الحوذي)
التمرد على الزوج: (الحوذي)	← نجاح: (الطلاق + الزواج من الغاوي)
التمرد على الزوج: (الغاوي)	← فشل: (الانسياق وراء الغريزة + الموت)

جـ- شخصية زهرة:

يكشف إيقاع التمرد عند زهرة عن مصير المرأة المتردِّدة؛ ليترك للقارئ فرصة المقارنة بين النماذج الثلاثة، فنجمة استطاعت أن تصنع مستقبلها من جديد متخطيَّة آلام القهرين النفسي والجسدي؛ وحورية خاضت تجربتها التي أدت بها إلى الوقوع تحت ضغط الجسد الذي كانت نتيجته الموت الاختياري متفاعلة – نصياً- مع شخصية مريم في رواية عين الشمس، أما شخصية زهرة فتتفاعل – نصياً- مع شخصية زينب في الرواية ذاتها، فترددها يضعها ضمن دائرة التمرد السلبي المفتقر إلى الفعل، ما جعل مصيرها يتقرر من قبل غيرها[3]، والعجز عن المواجهة جعلها تسقط في اختبار التمرد الثاني عندما اعترضت على الزواج من ابن خالتها حيث كان تمرداً ضعيفاً عرضها للعقاب الجسدي، ومن ثم الرضوخ إلى زواج

(1) ينظر: الثالوث المحرم..دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، بوعلي ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط7، 1999م، ص103.

(2) ينظر:القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص487.

(3) ينظر: ليالي نجمة، ج1 ص274.

مهين من الفقيه مصباح[1]، ويلخّص منصور - الطرف الآخر في هذه العلاقة- المصير الذي آلت إليه علاقته بشخصية زهرة المتردِّدة، فيقول: بأنهما قد "افترقا على غير موعد كل في اتجاه قدره المحتوم، هي لكي تنضم باكية إلى أسراب النساء المتزوجات والمحكومات بالإنجاب والذبول فيما بين المطابخ وغرف النوم.." [2]، والمخطط الآتي يوضّح مسار التمرد عند زهرة:

موضوع التمرد		نتيجة التمرد
الإيقاف عن الدراسة	←	فشل: (البقاء في البيت)
طلب منصور الزواج	←	فشل: (الرضوخ لسلطة الأب)
الزواج من قريبها	←	فشل: (عقاب جسدي + اغتصاب + زواج من المغتصب)
التمرد على الزوج المغتصِب	←	فشل: (استمرار العلاقة)

إيقاع التمرد يبدو ضعيفاً؛ فيقودها إلى الفشل والتحول إلى صورة منسوخة للمرأة النمطية المستسلمة، وهذه الصورة لا تطمس ما جسمته الشخصية من قلق وتوق إلى الانعتاق، تمظهر ذلك – نصياً- يبدو في اعتراف منصور بأنهما قد "تمكّنا من السباحة عكس التيار لبعض الوقت(...) وبذلك تمكّنا من فتح كُوة في أفق الظلام، كوة أشبه بثقب إبرة ومع ذلك فلن يمر وقت طويل حتى يتسرب منها الضوء لينير هذا العالم الذي تحكمه الخفافيش والجرذان"[3].

الحصيلة الدلالية لنتائج التفاعل النصي الناجمة عن التمرد من جهتي حصيلته، وإيقاعه، سعت إلى تقديم رؤية متقدمة تظهر فيها صورة المرأة ملتحمة مع صورة الشخصية عند زيرافا؛ حيث تشق المرأة طريقها المزروع بالعقبات بشكل مؤثّر فيها، بغض النظر عن النجاح أو الفشل في نتائج هذا التأثير[4]، فهي متجاوزةً

(1) المصدر السابق، ج1 ص491.
(2) المصدر السابق، ج2 ص89.
(3) المصدر السابق، ج2 ص90.
(4) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص131، 134.

لوضعها داخل المجتمع، أو بمعنى آخر تصوغ صورة لما ينبغي أن يكون عليه وضع المرأة، كما حملت دلالة إمكانية تجاوز المرأة لمحنتها حيث إن الانكسار لا يعني بالضرورة نهاية المرأة وفقاً للسائد في الذهنية الجماعية[1].

المطلب الثاني
البعد الأيديولوجي العام
(رمزية الشخصية)

❖ **توطئة :**

الكثافة المضمونية التي حملتها الشخصية العاكسة تغري بالمزيد من التعمق في سبر أغوارها، واستخراج دلالاتها، التي تجاوزت حدود الاستنساخ الواقعي المباشر لنماذج مقهورة داخل المجتمع، فإعادة قراءتها تكشف عن أبعاد جديدة؛ تحمل فيها صفات الخارق؛ فتتحول إلى بؤرة للمضمون؛ ومحطّاً الصراع الأيديولوجي بين الشخصيات، وذلك الأمر لم يغبْ عن أذهان بعض النقاد؛ فسمر روحي يفسِّر ذلك بأنه صراع تلعب فيه المبالغة والغرابة الدور الأكبر، مُرجعاً السبب إلى قصور الأداة عند الكاتب[2]، فهو يقدِّم الشخصية المحورية النسائية بصورة تتفرد فيها بصفات أو أفعال تتجاوز حدود المنطق، إن هذه الغرابة المفترضة والمبالغة في حاجة ماسة إلى إعادة نظر أو بالأحرى القراءة الفاحصة، وبخاصة عندما تصبح تيمة متكررة في النصوص الروائية محل الدراسة، ما يجعل الاستناد إلى الغرابة محل شك وإعادة

---

(1) يقول الروائي يوسف عواد عن شخصياته الروائية: "أبطالي ينكسرون أجل، ولكنهم لا يعرفون الهزيمة، إنهم مشدودون باستمرار إلى الغاية التي وضعوها نصب أعينهم (...) انكسارهم لا يهم وانتصارهم كذلك لا يهم، المهم أن تنتصر القضية". أسئلة الرواية. جهاد فاضل. الدار العربية للكتاب طرابلس- تونس، د.ط، د.ت. ص85.

(2) يرجع سمر روحي الفيصل سبب إظهار وردة في صورة تتمتع من خلالها بجمال باهر، والعلاقة المبالغ فيها بين وردة و سكان الشارع إلى قصور في الأداة عند الكاتب؛ ما تسبب في غياب الاقتناع بما يتم طرحه؛ فالقارئ "لا يقتنع بمجريات الحدث، وسلوك الشخصيات في الواقع الاجتماعي الروائي، فقد اعتمد الحدث على الغرابة والمبالغة(...)؛ فخبر زواج مسعود من وردة غريب (...)، وافتتان الناس بوردة غريب(...)، واعتراض الناس على الزواج غريب..". دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 89- 90.

نظر، فمن بين مؤشرات التطابق انتماء الشخصيات إلى فئات سنية متقاربة؛ تجسد من خلالها الفتاة مرحلة ما بعد المراهقة، وتتوقف عند بداية مرحلة الثلاثينيات من العمر، كما أنها تظهر في صورة المرأة الجميلة التي يسترعي جمالها الانتباه إلى درجة يطغى فيها على ما عداه، هذا التفاعل النصي - للشخصيات العاكسة- يجد سنده عند الناقد أندرو رايت الذي رصد هذا التفاعل في نصوص الكاتبة جين أوستن[1].

ومن جهة أخرى فإن إعادة القراءة تكتسب مشروعيتها من خلال ملحوظة مهمة تتجسد في أن هذه المبالغة لم تشمل بقية الشخصيات، ومن ثم فلن يكون من السهل التسليم بأن هذه الشخصيات - بأبعادها المتجاوزة للواقع- قد جاءت اعتباطاً أو تسرعاً، فكان من المهم النظر إلى أبعاد أخرى للشخصية العاكسة تتجاوز النموذج الاجتماعي إلى تجسيد أبعاد دلالية ورمزية أشمل من النموذج الاجتماعي الضيق.

القراءة الجديدة لنموذج الشخصية العاكسة يبحث في ثنائية تقوم على البعد الأيديولوجي العام الذي جسمته الشخصية تجاه مختلف بنى الواقع، وكذلك على بعدها الرمزي، انطلاقاً من أن الشخصية الروائية تتمتع بقدر من الكثافة تسمح لها بتعدد الرؤى، ومن ثم تجاوز النموذج العادي إلى البعد الرمزي الواسع، هذا البعد الذي يعتبر مكوِّناً مهماً من مكونات النص لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال ما أسماه نورثروب فراي أسلوب القراءة الجابذة، تلك القراءة التي لا تكتفي بالبعد السطحي للنص أو الشخصية، بل تسعى إلى تفعيلها عبر الاقتناع باستحالة اكتفاء العنصر البنائي بالمعنى الأحادي الخارجي[2].

---

(1) يحلل أندرو رايت خطوات جين أوستن "في انتخاب الشخصيات وهندستها للعلاقات المتشابكة بينها؛ فالبطلة دائماً تمثل مركز الصدارة، وبطلاتها متشابهات ولكنهن مختلفات أيضاً، وكلهن فتيات من نفس طبقة المؤلفة، تتراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين، جميلات ذكيّات يمتزن بدرجة من الحكمة أكبر قليلاً مما أتيح لجاراتهن". سحر الرواية، فاطمة موسى، ص26.

(2) يربط فراي بين القراءة الرمزية أو الأيديولوجية وفقاً لاتجاهين الأول: أسماه الاتجاه النابذ، وهو الذي يميل إلى تنميط الرمز في بعده الخارجي اللفظي، أما الآخر: فهو ما أسماه القراءة الجابذة، وهي التي لا تكتفي بالمعنى الخارجي بل تسعى إلى تفتيح الدلالات الرمزية، وتوسيعها من خلال الغوص في عمق البنية. ينظر: تشريح النقد، نورثروب فراي، ص108.

ما يثير القلق في هذه القراءة كونها محفوفة بالمخاطر الناجمة عن الإسراف في إلصاق أبعاد أيديولوجية، ورمزية للشخصية؛ تقوم على "افتراض معان لبعض الشخصيات والأحداث لا يساعد عليها سياق العمل الفني في أحيان كثيرة"[1]، لذا فإن هذه القراءة تحاول عدم الاستعجال في إطلاق التصنيفات الأيديولوجية والرمزية؛ مستندة على القراءة التكرارية؛ التي ستفرز إيقاعاً يجسد الجانبين الأيديولوجي والرمزي للشخصية العاكسة؛ من خلال تفاعلها مع الشخصيات المتعالقة معها، هذه الثنائية تتمظهر أولاً في جوانب أيديولوجية عامة تتجاوز بها الشخصية تصنيفها الاجتماعي بدلالاتها على تصنيفات أخرى عامة سياسية، واقتصادية، ومعرفية.

أما الجانب الرمزي فهو في حاجة إلى شيء من التوضيح، ومرد ذلك هو طبيعة الرمز العامة؛ التي هي تجميعٌ لمعانٍ مختلفة واقعية، وأحياناً متخيلة، أو أسطورية تختبئ خلف المعنى، أو المدلول الظّاهري[2]، وبالانتقال إلى تعميم هذا المفهوم على بنية النص تبرز معضلة الدلالة الرمزية داخلها، فهل المقصود هو الرمز في بعده السطحي بوصفه لفظاً أو صورة، أم هو متجاوز لذلك بما يتلاءم مع طبيعة النص الروائي، في هذا السياق يبدو مفهوم نورثروب فراي عن الرمز متوائماً مع القراءة الرمزية للشخصية العاكسة، حيث يرى أن مصطلح الرمز يشمل "أية وحدة من أية بنية أدبية يمكن عزلها بغاية التمحيص النقدي، وأية كلمة، أو عبارة، أو صورة استعملت بنوع من التخصيص – وهو ما تعنيه عادة كلمة (رمز) - إنما يُنظر إليها على أنها رمز مادامت عنصراً يمكن فرزه في التحليل النقدي"[3]، الطرح السابق تظهر أهميته في ملاءمته الشخصية العاكسة عند خليفة حسين مصطفى

(1) قراءة الرواية، محمود الربيعي، ص 236.

(2) ينظر: الأدب الرمزي، هنري بير، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1981م، ص10.

(3) تشريح النقد، نورثروب فراي، ص106. يعود فراي لتأكيد مفهوم الوحدة النصية بوصفها التمظهر الأصيل للنص من خلال شرحه لمصطلح الرمز لديه فيحدده على أنه "أية وحدة في أيِّ عمل أدبي يمكن عزلها بسبب اهتمام نقدي، وفي الاستعمال العام تكون مقصورة على الوحدات الصغرى كالكلمات، والعبارات، والصور..الخ" ينظر: المرجع السابق، ص 496.

من جهة عمومية دلالته على الرمز، فأيُّ وحدة قابلة للعزل والتمحيص النقديين، ولإشعاع الدلالة هي بمثابة وحدة رمزية، وذلك يعني أن هذه الوحدة لكي تكون قابلة للعزل فلابد أن تتميز بالتفرد عن سياقها النصي المبدئي؛ لتكون صالحة للدلالة الرمزية، وهو ما تجسَّد في نموذج الشخصية العاكسة المتأبِّية على التحديد الصارم في إطار النموذج الاجتماعي فقط.

وبتفحص نماذج الشخصيات العاكسة تبرز ملحوظة مفادها أن الشخصيات التي تستجيب إلى التصنيف العام وتتعدد أبعادها الأيديولوجية والرمزية قد ظهرت بمعدَّل شخصية في كل نص، وذلك من خلال خمس شخصيات قامت عليها البنى المضمونية للنصوص، وهي على التوالي حسب تسلسل الروايات تاريخياً: وردة، ومريم، وفاطمة، وزهرة، ونجمة.

أ - **شخصية وردة:**

تقدم شخصية وردة في رواية المطر وخيول الطين في صورة فتاة جميلة يصل تأثير جمالها درجة المبالغة، وكأن هذه الشخصية بؤرة الواقع المتخيل، ومقياس النبض فيه؛ فمرور وردة يكسر الرتابة، "فكأن ظهور وردة في الشارع هو الذي يثير الشقاق والخصومة، وحين تغيب عن الأنظار تخمد الخصومة، وينفضُّ النزاع تلقائياً"(1)، وفرض العزلة عليها يجلب الحزن لسكانه، "فقد دأبت وردة على أن تمرَّ بهم كل يوم كالهواء المعطَّر فتشحن النفوس بعواطف وأحلام جميلة، ويثور في القلوب ما كان منها خابياً ومتبلدا، تمر بهم فتخفق قلوبهم وتنتعش آمالهم (...) كان المشهد جزءاً لا يتجزأ من الوجود والعدم في الشارع الغربي"(2)، هذا العشق الجماعي الغريب يستمر ويصل إلى حدٍّ تتوقف معه الحركة في الشارع – إذا مرضت- منتظرة لحظة إعلان شفائها(3)، وتصل المبالغة ذروتها عندما يتحرك

(1) المطر وخيول الطين، ص73.
(2) المصدر السابق، ص 77- 78.
(3) ينظر: المصدر السابق، ص108.

المجتمع بصورة جماعية مبالغ فيها لإفشال ارتباط وردة بمسعود بركة الفقير المعدم، واللجوء إلى المرجعية الدينية للمساعدة في إقناع والدها بالعدول عن قراره، "خرج رجل من الصف وقال:

- إننا نعتمد على الله وعليك يا شيخ، وكل ما نريده أن تتدخل لدى الأستاذ عبد الحفيظ ليوقف هذه المهزلة فوراً، وقبل أن يعم علينا الطوفان فإنه قد بات قريباً"(1).

المرأة تتحول إلى مصدر إشعاع يؤثر في الشخصيات، ويحرِّضها على الثورة على الواقع، وتحرير الذات من قيودها؛ فالراوي يقرُّ بأن وردة حين تمر فإنها تلهب "فيك متعة الحواس، وتثير الشهية للحياة حتى الجنون، وتجعلك تتمرد على واقعك اللعين، ويكبر في أعماقك السؤال الذي يمتد أمامك كالضوء، ويكشف عن قبح الحياة من حولك، فتدرك أن للحياة أكثر من وجه، ولكن الذي يطالعك دائماً وجه واحد كريه، وتقول إلى متى يظل طعم الحياة في الشارع الغربي باعثاً على الكدر، ومحرِّكاً في النفس كل صور الحرمان ومرارته"(2). المبالغة تكتسب دلالتها من تكرارها داخل بنية النص، وللتوسع في إبرازها سيتم التطرق إلى دلالة تعالق الشخصية العاكسة مع بقية الشخصيات؛ فالتركيز على حدثي الزواج والخطبة يكشف أنها تتقاطع مع شخصيات تسعى إليها وتطلب الارتباط بها، وتتمثل في نماذج الحاج صاحب الدكان، ومجموعة الانتهازيين الساعين إلى إفشال زواجها من مسعود، وأخيراً مسعود نفسه؛ الذي يبرز بوصفه طرفاً في الصراع على وردة؛ فالحاج صاحب الدكان بخلفيته الاجتماعية القاهرة المنتمية إلى بيئة الشارع الغربي الماضوية، وبخلفيته الاقتصادية الانتهازية المنتمية إلى الحاضر- في زمن الطفرة النفطية - يسعى للاستحواذ على وردة لكن مشروعه يلاقي الصدُّ من قبلها؛ فقد "انهمرت رغبته في وردة كهذه الشمس الحارة، ولكن الفتاة أشاحت بوجهها عنه ورفضت يده المبسوطة

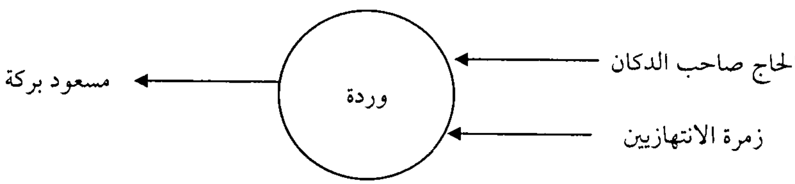
---

(1) المصدر السابق، ص62.

(2) المصدر السابق، ص117-118.

نحوها، لقد رفضته وصدته باستهانة، فما أعجب هذا الزمن!!" [1]، ووردة مرغوبة من قبل زمرة الانتهازيين نتاج الطفرة النفطية؛ الذين يهبُّون بصورة جماعية لعرض أنفسهم بديلاً لمسعود؛ فيقولون لشيخ الجامع: "إن كل واحد منا على استعداد للزواج من وردة اليوم قبل الغد؛ فنحن والحمد لله لا ينقصنا شيء فينا الموظف، وصاحب الدكان، والمقاول، والمحاسب، والسمسار، وليس من المعقول أن نترك وردة تتمرغ في أحضان رجل جاهل ومعدم لم يسمع بظهور النفط في البلاد حتى الآن" [2]، ولكن وردة تشيح عنهم، وتتجه بإرادتها إلى الارتباط بمسعود بركة الشخصية المعدَمة.

وإذا ما وضع خط افتراضي لعلاقة وردة مع مسعود وبقية الشخصيات فسيتكشف البعد الأيديولوجي العام لهذه الشخصية فيما يتعلق ببنيتي الواقع الاقتصادية والسياسية، فالحاج صاحب الدكان وزمرة الانتهازيين يسيرون باتجاه وردة، ووردة تسير باتجاه مسعود وفيما يأتي تقديم لمخطط هذه الحركة:



إن وردة تفضّل الارتباط مع النموذج الفقير المعدَم في دلالة واضحة على رؤية تُعلِي من شأن الطبقات المسحوقة، وترفض النماذج الرأسمالية الطافية عقب ظهور النفط، وهذه الرؤية تأتي على لسان وردة التي تجعل من مسعود نموذجاً مثالياً، فالفقر ليس عيبه بل عيب الواقع الذي يسوده الخلل، ومن ثم فـ"المشكلة ليست هي البداية والنهاية؛ فيما تضطرب به الحياة في الشارع الغربي من فقر ومهانة وفوارق وقسوة، وحظوظ غير متكافئة، هناك عدد كبير من الناس يهيمون على وجوههم طوال الوقت فلا يبالي بهم أحد، إن عددهم لا يحصى يغصُّ بهم

---

(1) المصدر السابق، ص 28.

(2) المصدر السابق، ص 62- 63.

الشارع والمدينة، وليس من الغريب أنهم ينتشرون في طول البلاد وعرضها، وهم ليسوا أقل من مسعود بؤساً فلكل واحد منهم حمله من الهموم والأحزان"[1]، إن هذه القراءة للعلاقة بين مسعود ووردة إنما كانت من خلال إخراج الشخصية من نطاق النظرة الأحادية إلى جانبها الاجتماعي فقط[2]، وبغض النظر عن إسناد هذه الرؤية إلى الشخصية التي لا تصل في مستوى وعيها درجة تؤهلها إلى حملها، فإنها تكشف عن رؤية الكاتب للواقع، التي تجسدت في صراع بين الشخصيات على وردة، حيث حمل في طياته دلالة الصراع بين أيديولوجيا الطبقات المسحوقة من جهة، وأيديولوجيا الطبقات الانتهازية الصاعدة المدانة من جهة أخرى، ذلك الصراع المنتهي بانتصار الأيديولوجيا الإيجابية؛ بارتباط الشخصية الممثلة لها مع وردة؛ فمسعود هو رمز للقوى صاحبة الحق داخل الواقع بمثاليته المتمثلة في اشتراكه في المظاهرة ضد السلطة، كل ذلك كان دالاً على وعيه ووطنيته، التي كانت غائبة عن سكان الشارع[3]، كما أن مسعوداً بارتباطه مع وردة يتحول إلى نموذج مثالي في الشكل والمضمون، حيث يستعيد ذاته وإمكانياته، ويتحول إلى الطبقة العاملة الكادحة؛ مبتعداً عن المسار السائد والمتمثل في الانتهازية والاستغلال، "هل وجدت عملاً أم...

هزَّ مسعود رأسه:

- نعم في معمل لدبغ الجلود وهو ليس بعيداً من هنا..." [4]

---

(1) المصدر السابق، ص141-142.

(2) يتناقض هذا الطرح مع رؤية رمضان سليم؛ الذي أرجع سبب سعي وردة تجاه مسعود إلى الخوف من ضياع الشباب واندثار الجسد، ما يعني فوات فرصة الزواج عليها. ويرجع أحمد الشيلابي هذه الحركة إلى أنها تجسيد لثنائية الزمن والجسد؛ فمرور الزمن يمارس ضغطه على الشخصية، التي تسعى بسببه إلى الارتباط بالرجل قبل فوات الأوان، وعلى هذا الأسس يفسِّر الشيلابي زواج وردة من مسعود على أنه استجابة لخوفها من فوات قطار الزواج بعد رفضها الحاج صاحب الدكان قبل مسعود. ينظر: زمن الرحلة والاكتشاف. رمضان سليم. ص107، والقضايا الاجتماعية في الرواية الليبية. أحمد محمد الشيلابي. ص372.

(3) ينظر: المطر وخيول الطين، ص170.

(4) المصدر السابق، ص 170- 171.

إن القراءة السابقة تسمح بالتمادي؛ عبر تجاوز البعد الأيديولوجي العام إلى قراءة البعد الرمزي للشخصية، أما ما يغرى بذلك فهو أن "للنص أيٍّ نص قوله المعلن، وقوله المضمر"[1]، المنفتح على دلالات أخرى، عندما تنتقل الشخصيةُ من مدلولها البسيط المتمثل في الترميز لطبقة معينة، أو فئة تعيش في الواقع إلى الرمز بطبيعته الأشمل والأكثر عمقاً وكثافة من علاقة الدالِّ بالمدلول؛ ذلك أن البعد الرمزي المقصود هو ما "يطلق العنان لقراءات متعددة غير نهائية؛ لأن الرمز لا يستسلم بسهولة لبراعة المتلقي، فهو يراوغه ويناوشه بفضائه الدلالي، متأبِّياً على الإحاطة التامة"[2]. ذلك الاتساع وتلك المراوغة تتجسدان في تجاوز الشخصية العاكسة لمدلولها الاجتماعي؛ فنفور وردة من رموز الانتهازية، وارتباطها بشخص ينتمي إلى الطبقة الكادحة، يكشف عن بعد رمزي عميق؛ تقدم وردة فيه على أنها رمز للوطن – ليبيا- بشكلٍ يعطي للصراع بُعداً أعمق[3]؛ فليبيا البلد المجدِب يصبح في بؤرة اهتمام الانتهازيينً عقب ظهور النفط، على خلاف ما كان سائداً قبل ظهوره، ووردة الفتاة الفقيرة تصبح محط الأنظار يوم أن برزت ملامح النضج الأنثوي عليها، وتبرز المقارنة بين وردة وليبيا في ردِّ الشيخ على اتهام الانتهازيين لمسعود بأنه غير مؤهل للارتباط بوردة؛ لافتقاده مجرد العلم بظهور النفط، يقول الشيخ: "هل فكَّر أحدكم من قبل في وردة، عند ظهور النفط نبتت لكم أجنحة، وها أنتم تكشفون عن أنياب طويلة وشهوة في امتلاك كل شيء"[4]، ولأهمية المقطع

---

(1) فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994م، ص231.

(2) الرمز في الشعر الفلسطيني، محمد كُلاَّب، كلية التربية جامعة الفاتح، رسالة دكتوراه، 2002م، رسالة مرقونة، ص7.

(3) ينتبه رمضان سليم إلى هذا الصراع على وردة، لكنه لم يبتعد به عن سياقه الاجتماعي؛ فقد جسَّد – حسب رأيه –خوف المرأة على الجسد، ما يجعلها تسعى إلى استثماره قبل أن ينتهي، هذا التحليل فوَّت على الناقد فرصة تعميق الدلالات الرمزية والأيديولوجية للصراع الدائر حول وردة؛ فينتقد رمضان طريقة عرض شخصية وردة وبخاصة فيما يتعلق بخبر زواجها، "الذي تصور الكاتب أنه يستحق التنويه والذكر، فقدمه خالياً من عامل التوصيل الروائي الفني، وغطَّاه ببعض العبارات الإنشائية الخارجية، والتي بدونها يظهر الخبر عادياً لا يستحق العرض أو الإشادة". زمن الرحلة والاكتشاف. رمضان سليم. ص116.

(4) المطر وخيول الطين، ص63- 64.

السابق يمكن إعادة قراءته بصورة أخرى تبرز دلالته الرمزية كأن تكون: (هل فكر أحدكم من قبل في [ليبيا]، عند ظهور النفط نبتت لكم أجنحة، وها أنتم تكشفون عن أنياب طويلة وشهوة في امتلاك كل شيء)!! فمسعود هو الجدير بحب وردة – ليبيا- وارثاً هذا الحب عن والده، ووردة تشيح بوجهها عن قوافل العابثين والانتهازيين وتربط مصيرها بالمناضل الذي يحب روح وردة وليس جمالها، فقد "كانت تنتظره مفتوحة الذراعين واقفة في الريح، وكانت مصرَّة على انتظاره وإن خالط ذلك شيء من العبث والعجز"(1).

أما المأخذ على التقديم الرمزي للشخصية فهو المباشرة في طرحه؛ حيث تحولت الشخصية الرمزية إلى بوق أيديولوجي خطابي، جعل الرمز يفسَّر في إطار المبالغة والغرابة، فلم يستطع الكاتبٍ أن يفعِّله من خلال الصراع بين الشخصيات بخلفياتها الأيديولوجية المتناقضة، بحيث يبدو ذلك "الصراع بمعناه المتكامل، الذي يحدد الغرض، والأطراف المتصارعة، وطرق الصراع ووسائله، والعلاقة المنسجمة بين المقدمة والنتيجة والاختيار وطريقة المعالجة"(2)، ويتأتى ذلك إدراك الكاتب أن الحرية في بناء عالم متخيل لا تعفيه من أن يكون هذا العالم متمتعاً بقدر من الواقعية، والقدرة على الإقناع، وهو ما كان غائباً عن رواية المطر وخيول الطين وخصوصاً في جانب العلاقة بين شخصية وردة وبقية الشخصيات؛ فأفعال الشخصيات تجاهها "لا تبدو أفعالاً منطقية وكأنها تعيش في مجتمع منعزل"(3). فقرب عهد الكاتب بعالم الكتابة في حقل القصة القصيرة ألقى بظلاله على بنيتي النص المضمونية والشكلية؛ وتجسَّم ذلك في إيجاده أحداثاً، وتقديمه رؤية، لكنه لم يوفَّق في تقديمهما في إطار إنساني مقنع(4)، وغياب ذلك انعكس على شخصية وردة الرمزية حيث تم تقديمها بصورة "غير مستقرة واقعياً، وغير متكاملة بحيث تكون

---

(1) المصدر السابق، ص142-143.

(2) زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص124.

(3) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص379.

(4) ينظر: دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، ص13.

نموذجاً واعياً، أو رمزاً معبراً"[1] عن المرموز إليه بصورة مقنعة للقارئ، عبر تشكيل بعدها الرمزي بعيداً عن المباشرة وذلك بتقديمه بطريقة يستشّفها القارئ من حركة الشخصيات، والصراع القائم فيما بينها.

ب- شخصية مريم:

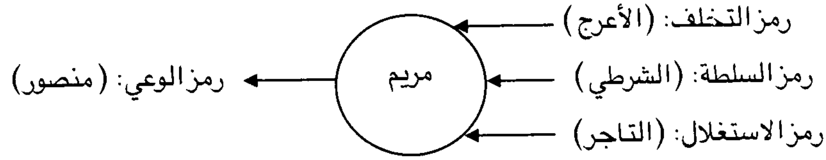
استبعاد شخصية زينب فرضته طبيعة شخصية مريم المتجاوزة للبعد الاجتماعي، وذلك بطرحها لرؤية شاملة، متفاعلة مع شخصية وردة السابقة.

في طرح شخصية مريم تخف حدة المبالغة على الرغم مما حملته من قيم التمرد التي تجاوزت المتعارف عليه داخل الواقع، وبالرجوع إلى تقديم الشخصية تظهر مريم بوصفها فتاة جميلة، لكن جمالها ليس ذلك الجمال الطاغي على ما عداه، أما الذي أسهم في تخفيف حدته فهو تقديمه من خلال وعي فردي؛ حيث تخلّى الراوي عن وصف جمال الشخصية العاكسة لصالح منظور الشخصية المتفاعلة معها؛ فجمال مريم باهر من وجهة نظر منصور؛ الذي يشرع في وصفه من خلال الحوار الداخلي؛ ليكون بديلاً للوصف الجماعي في رواية المطر وخيول الطين[2]، ولئن عُدِّل من وضع الشخصية فيما يخص التفرد في الوصف والتقديم فإن ذلك كان مصحوباً برؤية أكثر نضجاً عندما تم المزج بين البعد الاجتماعي للشخصية والرؤية الأيديولوجية العامة تجاه الواقع في بناه المتعددة؛ فمريم بوصفها عاكسة لبقية الشخصيات تصبح في بؤرة الاهتمام من قبل نماذج تعكس أبعاداً أيديولوجية تجسدت في شخصيات: الأعرج المفتقد للوعي، والشرطي ممثل السلطة، والتاجر الانتهازي الاقتصادي، والشخصيات السابقة تتحرك بأبعادها السلبية نحو شخصية مريم التي تقوم بحركة مضادَّة ترفض فيها الاستجابة للشخصيات السلبية، وتتحرك في اتجاه شخصية منصور المثقف رمز الوعي- من وجهة نظرها - داخل المجتمع، والمخطط الآتي يوضح حركة مريم تجاه الشخصيات:

---

(1) زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص107.

(2) ينظر: عين الشمس، ص64- 65.



تأمل موقف مريم من الشخصيات المتقاطعة معها يوضح البعد الأيديولوجي العام الذي تعكسه؛ فهي ترفض الارتباط بالأعرج باعتباره رمزاً للجهل والتخلف؛ فولد بلقاسم "إذا حك أذنه فمعنى ذلك أن ثمة شيء ليس على ما يرام، شيء يضايقه ويوشك على إثارة غضبه، فعلى العروس أن تلزم جانب الطاعة، أو تنزوي بعيداً إذا لاحظت ذلك"[1]، وترفض الارتباط بالشرطي - انتهازي السلطة - ويكشف رأيها فيه عن رؤية ترفض القهر، الذي تجسده شخصية الشرطي؛ فمريم تعلم "أنه يعمل في الشرطة، وأنه الابن الأكبر لأحد الأغنياء في الريف من امرأته المطلقة، خاب في تعليمه فارتدى بزة صفراء ذات أزرار نحاسية، وعلق في حزامه مسدساً صغيراً، وخُيِّل إليه أنه بذلك قد ضمن لنفسه سطوة لا ترد، تؤهّله لأن يعيش مبجَّلاً ومرهوباً طوال حياته"[2]، دلالة رفض نماذج الاستغلال السلطوي تتجسد في ردِّ فعل مريم على خبر موت الشرطي؛ فقد "تحولَّت عن العتبة بدون أن تذرف دمعة واحدة، وكأنها لم تسمع باسم المتوفَّى من قبلُ، والحق أنها حتى وهي تتهيأ للزواج منه لم تكن تفكِّر فيه"[3]، ويتوالى الرفض للنماذج السلبية برفض الوجه الآخر للاستغلال ممثلاً في التاجر انتهازي الوضع الاقتصادي[4].

شخصية مريم تتفاعل - نصياً- مع شخصية وردة في رفضها الارتباط بجاهل، أو متسلط، أو مستغل، وتحولها إلى السعي في اتجاه الوعي الذي مثّله مسعود بركة في رواية المطر وخيول الطين، ومنصور في رواية عين الشمس، الأخير وإن لم يمتلك سجلاً نضالياً مادياً فإنه يمتلك سلاح الثقافة والوعي، وها هي مريم تعترف

(1) المصدر السابق، ص 72.
(2) المصدر السابق، ص 130-131.
(3) المصدر السابق، ص148.
(4) ينظر: المصدر السابق، ص 163.

بأنها قد "أصبحت بعد تلك الزيارة رهينة في حياة المعلم الأزرق العينين، القليل الكلام، والذي ينتظر وحده المعجزة التي تغيِّر وجه القرية بين يوم وليلة"[1]، وتكشف النهاية المأساوية لعلاقة مريم بمنصور عن الرؤية التي تعبِّر عن عجز المثقف عن الفعل داخل بنية الواقع المتخلف الذي كانت ضحيته مريم، ليحمل فشل هذه العلاقة دلالة المراهنة الخاطئة على المثقف لانتشال الشخصية من واقعها المتخلف؛ وهذا الموقف ينفتح على دلالة مفادها: أنه لا مناص للمرأة "من خلق عالمها الذي يكون على مقياسها، وهذا يجب أن تبنيه لوحدها(...) وإذا كانت تراهن على وعي الرجل المثقَّف فلا يجب عليها أن تفعل ذلك"[2]. لقد طغى الجانبان الاجتماعي والأيديولوجي على شخصية مريم ما أسهم في واقعية السرد وابتعاده عن الخوض المباشر في الطرح الرمزي للشخصية؛ فدلالة الشخصية على الوطن جاءت عبر تقديم الأحداث بصورة واقعية سلسة بعيدة عن المبالغة أو الغرابة، ليترك اكتشاف البعد الرمزي للقارئ؛ فمريم – وإن لم يُصرَح بذلك- تبقى مفعمة بالدلالة الرمزية على الوطن، ويكشف ذلك إيقاع العلاقة بينها وبين بقية الشخصيات المعمقة لدلالة الرمز، ويتأكد من تفرُّدِها بالتمرد والعصيان، ورفض الجهل، والقهر، والاستغلال، وطلبها الوعي الذي ينقدها من براثن التخلف، ومن ثم فهي صورة مصغرة للوطن المُثخَن بالجهل، والتسلط، والاستغلال، الطامح إلى التحرر، الذي فشل في الوصول إليه لمراهنته على النموذج السلبي، ويلخِّص المثقف السلبي هذا الفشل بإقراره بالعجز عن إنقاذ القرية ومريم من وضعيهما المتخلف، حيث تتماهى مريم مع القرية؛ لتجسِّد في نهايتها الدلالة على العجز عن إنقاذ الوطن[3].

وتبقى المعضلة كامنة في غياب التفاعل بين الشخصية الرامزة وبقية الشخصيات، التي اكتفت بالظهور العابر عبر السرد الخبري، أو في وعي الشخصية النسائية الرامزة، ما تسبَّب في إضعاف دلالات الرمز، بالظهور الأحادي الجانب له،

---

(1) المصدر السابق، ص 167.

(2) الرواية الليبية، مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص252.

(3) ينظر: عين الشمس، ص173-174.

ومن ثم عزوفه عن إقامة "شبكة جديدة من العلاقات مع باقي الدوالّ في النص"[1] بالقدر الذي يسمح بتكثيف دلالاته.

جـ- شخصية فاطمة:

في رواية جرح الوردة تبدو شخصية فاطمة متفاعلة ـ نصياً ـ مع شخصيتي وردة، و مريم، وإن كان هناك اختلاف فيتجسد في ابتعادها عن الغرابة، وتقديمها من عدة زوايا؛ عبر وعي الشخصيات المتعالقة معها، على عكس مريم التي كانت حاضرة في وعي شخصية منصور فقط؛ ففاطمة تمر عبر وعي الشخصيات عاكسةً أبعادها الأيديولوجية، وحاملة في الوقت ذاته التعدُّد في قراءة الشخصية العاكسة؛ لكن مجمل هذه القراءات يظل داخل كل شخصية على حدة، فلم تتحوَّل إلى صراع أيديولوجي درامي فيما بينها، فالتفاعل مع قضية فاطمة يبقى حبيس المواقف الداخلية لتلك الشخصيات[2]؛ فهي جميلة وجمالها يفوق التصور وهذا الجمال يتم تجسيده من قبل الشخصيات بحسب رؤاها وطبيعة تكوينها؛ فهذا عمر الفحام - المنتمي إلى الطبقة المسحوقة الساعية إلى الطفو على سطح الواقع - يراها الطريق إلى ميلاد جديد يتجاوز راهنه السلبي؛ فهي "عطشه وسرابه، النهار الذي يطلُع كالوليد من عمق الظلمة، الوردة التي تتفتح وتتمايل في الهواء، السماء الزرقاء كلما كان الجو صحواً، مجرَّد أن يُلقي عليها نظرة من عينيه الصغيرتين، وهي تمر من أمام حانوته، فإنه يشعر بأن قواه تتجدَّد، تعود إليه حيويته وتزدهر أحلامه..."[3]، أما المعلم أحمد - المنتمي إلى الخلفية المعرفية - فيرى فيها الجانب الرومانسي الحالم المفتقَد في مجتمع الطفرة النفطية؛ فـ"دنيا هذه الفتاة لا تحد، عميقة كالأسرار والأحلام، مترَعة بكل ما يعشقه الرجل في المرأة، ما يحبه فيها، ما يجعله أسيرها وقد

---

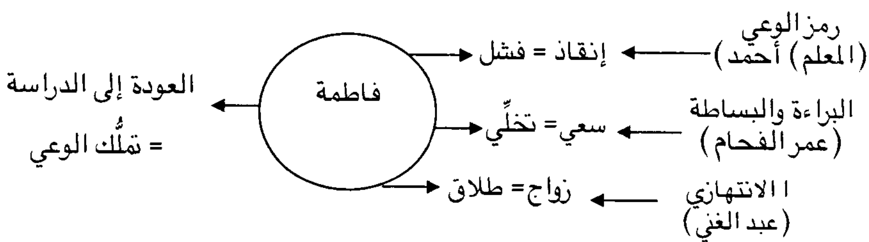
(1) الرمز في الشعر الفلسطيني، محمد كلاّب، ص89.

(2) ينظر: حقول الرماد من البنية التكوينية إلى بناء الرواية، سمر روحي الفيصل، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988م، ص 139).

(3) جرح الوردة، ص19.

رضي بأسره، ويتمنى أن يطول، أن يستغرق عمره كله"[1]، ولا يختلف الأمر مع عبد الغني الشخصية الثالثة المنتمية إلى الطبقة الانتهازية؛ فهو يفكِّر فيها من وجهة نظر تلك الطبقة؛ فهو "يفكر في فاطمة كأنها حاضرة في كل ما يقع تحت بصره، وما تموج به الحياة، إلى أقصى ما تلتقطه أذناه وتصل إليه عيناه، يراها تارة كأكبر صفقة كسبها في حياته، وتارة كأغلى هدية جاءته من حيث لا يدري"[2].

التقديم السابق لشخصية فاطمة يوضح تكرار التيمة التي تعكس فيها الشخصية العاكسة أيديولوجيا الشخصيات المتفاعلة معها، لكنها تبدو أكثر نضجاً من الروايتين السابقتين، وكان من الممكن أن تكتمل الرؤية المقدمة لو انتقل الصراع الأيديولوجي حول فاطمة إلى تجسيم الصراع بين الشخصيات درامياً، لكنها ظهرت منعزلة عن بعضها؛ ومن ثم فهي "تفتقد التدفق وقوة الحياة وعنف الصراع، تفتقد الصخب، والضجيج الواقعي الغني بالتفاعلات والتفاصيل، والصور المثقَلة بالإيحاء والدلالة"[3]، وتتجسد الدلالة العامة للشخصية في حركتها نحو شخصيات: المعلم أحمد عبدالله، وعمر الفحام، وعبد الغني، والمخطط الآتي يوضح مسار تلك الحركة:



إن الشخصيات الثلاث المرتبطة بفاطمة تكرس أوضاع المجتمع بعد الطفرة النفطية، حيث أصبح مكوناً من ثلاث مستويات هي: الطبقة الانتهازية الصاعدة المكوَّنة من التجار وكبار موظفي الدولة، وهي التي رُمِز لها بعبد الغني، والطبقة المتوسطة المكوَّنة من صغار الموظفين والمعلمين التي مثَّلها المعلم أحمد، وطبقة

(1) المصدر السابق، ص46.

(2) المصدر السابق، ص74.

(3) انتقام الغزلان المسحورة، كامل عراب، ص80- 81.

كادحة ممثلة في الحرفيين والفلاحين التي جسَّدها عمر الفحام[1]، ولجمع شتات هذه الشخصيات في إطار رؤية شمولية جعلت البنية المضمونية قصتها مع فاطمة "شيئاً مشتركاً يمسُّ كل شخصية؛ فيفجِّر تاريخها المؤثِّر في حاضرها الشخصي وحاضر البيئة"[2]، وتأسيساً على ذلك يكشف ردُّ فعل فاطمة على علاقتها مع تلك الشخصيات عن الرؤية التي تطرحها البنية، والمتمثلة في إدانة الانتهازية داخل حي الزيتونة الرامز إلى مجتمع الطفرة النفطية، وتكرِّس فاطمة ذلك عندما "مرَّت في ظل القصر الذي يمتلكه عبدالغني فأشاحت عنه، لم ترفع رأسها إلى نوافذه العالية وتتنهد كما يفعل الآخرون عادة، لم تنبهر بشرفاته الواسعة ولا بواجهته الرخامية، وخطرت ببالها فكرة المقارنة فابتسمت، هذه المقارنة لا تجوز، فوق التصور، خيالية. أوسعت خطاها وخرجت من ظل القصر، المقارنة لا تخلو من عبث، ولكنها في آخر الأمر تفضِّل الحياة في ذلك المنزل الصغير"[3]، المقارنة السابقة التي قامت بها الشخصية تنتقل إلى مستوى الدلالة العامة على ما ساد المجتمع من تدهور في المفاهيم والقيم؛ حيث "اكتشفت أن الدنيا فيما وراء جدران حي الزيتونة أقرب إلى الغابة، تتصارع فيها الوحوش، ويمتلئ بالعواء"[4].

في موقفها من عبد الغني ترفض فاطمة قوى الاستغلال، فهو يحاول ضمها إلى قائمة ممتلكاته النامية بطرقه الملتوية، ما يعكس أيديولوجيته الاستغلالية[5]، وفي الوقت ذاته فإنها تسعى إلى الالتحام بقوى الوعي ممثلة في المعلم أحمد، لكن الأخير يخيب أملها إذ أنه يعجز عن مواجهة الواقع، ويتمظهر عجزه في موقفه الضعيف أثناء القبض عليها في بيته من قبل السلطة، فقد "بقيت تنظر إلى عينيه تفتِّش فيهما عن شيء لم تعرف ما هو بالضبط في تلك اللحظة، أمل يتجاوز محنتها، تفتش عن حماية، عن الرجل الذي يملك أن يقول لا، يرفض، يثور، يثور على من هو أقوى منه،

---

(1) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص295- 296.

(2) نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص136.

(3) جرح الوردة، ص42- 43.

(4) عرس الخريف، ص39.

(5) ينظر: جرح الوردة، ص76.

يقول لها لا تخرجي، أنا من يخرج ويتحدَّى. عندما أفاقت من خواطرها، كان هو قد انسحب من الحجرة، انسحب دون صوت..." [1]، الرؤية التي حملتها علاقة فاطمة مع الشخصيات حملت بُعدَ الشخصية الساعية إلى الخلاص عبر التجريب، فبعد فشل العلاقة مع المثقف تسعى إلى الارتباط مع عمر الفحام، الذي يفشل في أن يكون النموذج المطلوب؛ فطيبة القلب، وحسن النوايا لا يكفيان لتخليصها من أزمتها؛ فالفحام "من يوم أن عرفته ظلَّ هو ذلك الرجل البسيط الذي يحلم بعالم بريء، وخالٍ من الغش، ذلك الفلاح الساذج الذي نزح عن قريته، جاء مهرولاً في إثر ضجة النفط المريبة، ولكنه ظل قابعاً في عزلته البائسة أمام دكانه، ينظر إلى الدنيا المتماوجة من وراء ستارة قاتمة منسوجة من غبار الفحم"[2].

ما سبق يحوِّل شخصية فاطمة في إلى التماهي مع صورة الوطن وقد تنازعته الأيادي، كل يريد امتلاكه، وكل له سلاحه؛ فعمر الفحام يراها عالمه الجديد المفتقد كما ينبغي له أن تكون؛ ففاطمة هي قريته "التي يريد أن يستردها في الواقع وليس في الحلم"[3]، والمعلم بسلبيته وعجزه يفشل في تملكها فاسحاً المجال – بذلك- أمام المستغل الذي يملك القدرة على اغتصاب الوطن ومقدراته، وتتعمق هذه الدلالة الرمزية من خلال عكسها صورة الوطن بعد الطفرة النفطية، عندما غاب صوت المثقف، ولهث المعدَمون للحصول على موطئ قدم بين صفوف الانتهازيين، لتكون السيادة - في نهاية المطاف - لرموز الاستغلال، وفي ذلك إشارة رمزية واضحة إلى سيطرة القوى السلبية على ليبيا الجديدة، التي جسدتها – رمزياً- فاطمة الفتاة الجميلة، ويتكشف هذا البعد من تهافت الشخصيات الثلاث عليها، ذلك التهافت الذي تجاوز إطار الرغبة في تملك جمال فاطمة[4]؛ ليتحول هذا الجمال إلى رمز إلى

(1) المصدر السابق، ص158.

(2) آخر الطريق، ص6.

(3) جرح الوردة، ص181.

(4) يتساءل سمر روحي الفبصل قائلاً: "لماذا أحب عمر الفحام، وعبد الغني فاطمة ؟ وما هو مهم أن نلاحظ انصراف الحكاية إلى مسوِّغ واحد للإقبال على فاطمة هو جمالها الباهر الذي اكتشفه الرجال المحبون لها فجأة" !!. نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص127.

الوطن وخيراته المطموع فيها؛ وهو ما رَمز إليه اغتصاب عبد الغني لفاطمة، "وكأن هذا الاغتصاب رمز آخر لسيطرة أغنياء النفط على ممتلكات أبناء طبقتهم السابقة، ونوع من الانتقام من ماضيهم التعس، ومن ثم ارتفعت حكاية فاطمة إلى مستوى الدلالة على فترة اضطراب اجتماعية، وأخلاقية، واقتصادية، وسياسية"[1]، وها هي فاطمة تجسِّد في المقطع الحواري الداخلي الآتي بعدها الرمزي بتعليقها الذي تحدِّد فيه طبيعة علاقتها مع الشخصيات الرامزة للمجتمع وتركيبته، حيث "لم يبقَ أحد من أولئك الرجال الثلاثة الذين كانوا يتنازعون ملكيتها، كما يتنازع الأطفال حول لعبة جميلة لا تخصُّ أيَّ طرف منهم، كل واحد يدَّعي بأنه أول من عثر على اللعبة ضائعة في غبار حي الزيتونة، اللعبة مغرية فكان لابد أن ترتفع حدة الصراع والصياح، المعلم أحمد الذي كان يطل من قوقعته من حين إلى آخر، يقف بحذاء نافذتها ويروي لها حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، عندما لجأت إليه لكي يحميها من عبد الغني جبن من (كذا) المواجهة، أغلق بابه وتركها كالريشة في مهب الريح، وما لبث عبد الغني أن لحق بها وأخذها بالقوة، وهو على ما هو عليه من سطوة ونفوذ، أما الفحام فقد ظل لزمن طويل يرقبها من وراء سحابة من غبار الفحم، يطرف ويلعن الزمن الظالم، (...) عقب سقوطها ظن الفحام بأنها قد تهشَّمت كإناء من الفخار فأسرع لكي يلمَّ شظاياها المتناثرة ويعود بها إلى بيته فلا تكلِّفه شيء (كذا)، ولا يكون هناك من يقف في طريقه"[2]، وتكتمل الدلالة الرمزية لهذه الشخصية في تخليها عن المعلم والفحام وخلاصها من أسر عبد الغني، لتنطلق إلى محاولة التسلح بالوعي وتبقى في حالة انتظار لمخلِّص يعي ما تريده فاطمة – الوطن– فالنماذج الثلاثة السابقة ليست جديرة بها وبه.

د- شخصية زهرة :

في رواية الجريمة تتفاعل شخصية زهرة مع شخصيات الرواية عاكسة الرؤية تجاه المجتمع، وكذلك في مستوى علاقة هذا المجتمع مع الآخر المتمثل في الاحتلال الإيطالي.

(1) المرجع السابق، ص135.

(2) آخر الطريق، ص113-114.

في تقديم الشخصية تعود المبالغة بصورة تطغى على سابقاتها؛ فجمال زهرة يصل إلى حدود الجمال الخرافي أو الأسطوري، ولا يخلو تقديمه من رؤية رومانسية، حيث تظهر المرأة متوائمة مع صورة المرأة في الأدب على امتداد عصوره من خلال بعدها الخرافي بوصفها رمزاً للحياة والخصب[1]، والمقطع الآتي يتحدث بنفسه عن ذلك: "زهرة التي كبُرت ونضجت بسرعة لكي تجر وراءها ظِلاً من الخرافات، وتتزوج من رجل مطرود من رحمة الله، كان بعض الناس من أهل القرية وقد أصيبوا بسهام سحرها ودوَّخهم جمالها النادر يقولون بأنها مخلوقة نادرة؛ فهي الوحيدة بين نساء القرية التي لا تنبح الكلاب في وجهها وإنما تكتفي بهز ذيولها في مرح أثناء مرورها، أما الطيور فإنها تشيعها بأناشيد البهجة والفرح، إذا تأخَّر موسم الأمطار حدَّقوا إلى السماء واجمين، ولكنهم في النهاية يُرجِعون السبب إلى زهرة فهي إما أن تكون متوعِّكة أو مهمومة، وما أن تحبل السماء بالسحب حتى يتراهنوا على أنها هي التي حلمت بالمطر"[2]، هذا الجمال الأسطوري يتجاوز الأنا الجمعية إلى الآخر ممثَّلاً في الرائد برتولينو قائد معسكر الاعتقال، "نظر الرائد إلى زهرة في ضوء المصباح وتهاوى على كرسيه، سقط كأس النبيذ من يده، لقد رأى امرأة أجمل من كل الزخارف والأشعار.." [3]، تكرار صورة المرأة الجميلة المتهافَت عليها وتحوُّلها إلى لازمة ثابتة في المتون الروائية رسَّخ دلالة مفادها: إدانة الواقع المتخلِّف الذي يقيِّم المرأة وفقاً لبعدها المادي؛ "فالمرأة لا تلفت الانتباه ولا تثير الإعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال ورشاقة القد وحسن المظهر"[4]، أما

---

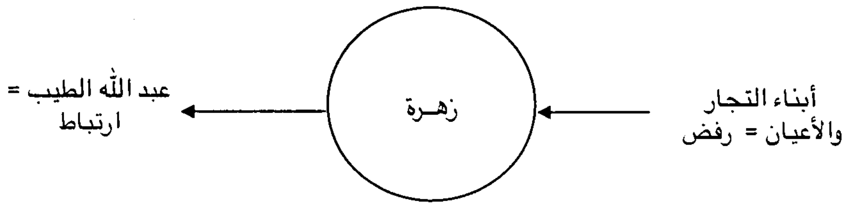
(1) ينظر: عبدالله العروي وحداثة الرواية..قراءة في نصوص العروي الروائية، صدوق نور الدين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص55.

(2) الجريمة، ص14.

(3) المصدر السابق، ص 136.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 276. البعد المادي لشخصية المرأة العاكسة يرصده سمر روحي الفيصل في رواية حقول الرماد لأحمد إبراهيم الفقيه فيقول في ذلك: "إن المرء قادر على القول إن رواية حقول الرماد هي قضية جمال جميلة؛ فجميلة مركز الرواية وبؤرتها المشعَّة وعامل التغيير فيها". حقول الرماد بين البنية التكوينية وبناء الرواية، سمر روحي الفيصل، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد: 49، أكتوبر 1988م، ص131).

الجوانب الروحية فليس لها قيمة، هذا البعد المادي يُستغل لإضاءة الرؤية وتكثيفها تجاه الواقع المتفاعل مع المرأة؛ فتربط شخصية زهرة بين أحداث النص وشخصياته؛ وبتتبع تعالق هذه الشخصيات يمكن استنباط نموذجين له، النموذج الأول: يتمثل في خط علاقة زهرة مع الشخصيات المنتمية للأنا الذي يوضِّحه المخطط الآتي:

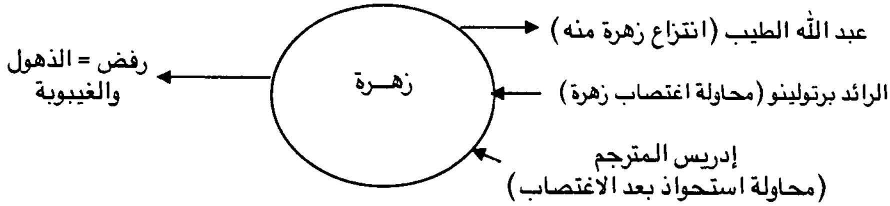


في هذا المخطط ترفض زهرة الاقتران بأبناء الطبقة الانتهازية التي تشمل أبناء التجار والأعيان، مع أنها تنتمي إليهم باعتبارها ابنة للتاجر الدالي، الذي ترفض التماهي مع أيديولوجيته السلبية، بتفضيلها الارتباط برجل فقير لا يملك شيئاً سوى عشقه لها؛ لتتفاعل مع وردة - في رواية المطر وخيول الطين- التي فضلت الارتباط بمسعود بركة الفقير المعدم، فقد "أعرضت زهرة عن كل خطّابها من أبناء التجار والأعيان الذين جاءها بهم أو جاءوا من تلقاء أنفسهم (...) فضّلت عليهم عبد الله الطيب الذي دأب على التسلُّل إلى نافذتها كل مساء في موعد لا يتغير، وبيده وردتين إحداهما حمراء والأخرى بيضاء بلون القلب والوجنتين، كان فقره وطيشه هما كل رأسماله"(1)، برفضها الارتباط مع قوى التسلط والاستغلال والسعي إلى الشخصية التي تحمل بذرة النضال يظهر البعد الدلالي الذي يدين النماذج السلبية داخل المجتمع أثناء مروره بفترة حرجة تتمثل في المواجهة مع الآخر.

النموذج الآخر للعلاقة يظهر في تعالق زهرة مع الآخر ورموز الانتهازية التابعة له، هذه العلاقة حملت أيديولوجيا النص تجاه المحتل متجسداً في شخصية الرائد وإفرازاته متمثلة في إدريس المترجم، والمخطط الآتي يوضح مسار هذه العلاقة:

---

(1) الجريمة، ص78.



من خلال هذه الحركة تنتقل شخصية زهرة من جانبها الاجتماعي إلى بثّ دلالات عامة حول قضايا المجتمع وخاصة السياسية منها؛ فبعد زواجها بأيام قليلة تدق طبول الحرب متسبِّبة في إنهاء موسم الأفراح في قرية الوادي، وفي ذلك رؤية تدين الآخر الذي داس على الأحلام، وأنهى الفرح فأضحى نادراً ومتقطعاً، ويبلغ القمع ذروته باعتقال سكان القرية وانتشالهم من فضائهم الرومانسي، ويجسِّم عبد الله الطيب وزهرة ذلك حيث "بقيا مبحرين في أحلامهما الغضة حتى الفجر، حين فرقت بينهما ضجة الحصار الذي ضربه الطليان حول القرية الصغيرة النائمة في الندى، ورائحة الزهور البرية.." [1]، ولا تتفاعل شخصية زهرة مع الآخر فقط بل مع أتباعه الانتهازيين، هذه الانتهازية المتمثِّلة في شخصية إدريس المترجم، الذي يعكس انحطاط الانتهازية؛ فهو يرغب في امتلاك زهرة جسدياً، ويود ضمها إلى ممتلكاته بعد أن يقضي الآخر وطره منها؛ وها هو يظهر دليل إدانته حين أخبرته زهرة بأنها "متزوجة، متزوجة من عبدالله الطيب.

متزوجة.. خيبتْ أمله عليها اللعنة، غادرها إلى وجه نسائي آخر، مهدهداً حلماً رائعاً ولد للتوِّ، قد تصبح وحيدة ذات يوم من يدري.." [2]

لا يحتاج اكتشاف البعد الرمزي للشخصية إلى كبير عناء، فقد استطاعت أن تعكس حقيقة الرمز التي هي "حقيقة تكثيفية إيحائية قائمة على(...) التوسُّع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي، الذي يدفع المتلقي للمساهمة في خلق المحمول الدلالي، والكشف عن القيمة الجمالية للعمل الفني، ويطلق العنان لقراءات متعددة

---

(1) المصدر السابق، ص 59.

(2) المصدر السابق، ص114-115.

غير نهائية"[1]، وعلى الرغم من إشعاعها الرمزي فإن قد استطاعت الابتعاد عن فخ المباشرة السمجة؛ لتضمن لذلك البعد الرمزي وكذلك التأثير المطلوب[2]، ويتجلّى ذلك في شبكة العلاقات التي أقامتها الشخصية مع مختلف الشخصيات بأيديولوجياتها المتعددة؛ فزهرة ترفض الإذعان للارتباط بالشخصية الانتهازية وتفضل الشخص الذي يحبها ويعشقها لذاتها؛ فتحوُّل عبد الله - بعد ارتباطه بزهرة- إلى شخصية نضالية يدعم بعدها الرمزي ويعمقه، فزهرة تتّحد مع صورة الوطن إبَّان فترة الكفاح الوطني؛ ليصبح الوطن هو زهرة، وزهرة هي الوطن في صورة لا تقبل الفصل بين خطوطها، تلك الصورة التي يشبّه فيها الوطن بالمرأة لتأكيد استمرار استغلاله من قبل اللصوص والغرباء[3]، فمن أجلها ومن أجل المستقبل الآتي يخرج عبد الله إلى الجهاد، ويتماهى ضياع زهرة مع ضياع الوطن بسبب المحتل وعملائه، وتترسخ هذه الدلالة الرمزية من خلال الحوار الداخلي عند عبد الله الطيب عندما يربط بين ضياع الوطن وضياع زهرة؛ فيقول: "ضاعت زهرة إلى الأبد، زهرته اليانعة التي انتزعت من قلبه، زهرة التي سقته حليب أحلامها الرقيقة، زهرة التي تطوع للقتال في الجبل ضد الطليان من أجل عينيها، لقد غربت في شمسه الحزينة، سافرت في الرياح المسمومة التي هبت من وراء البحر"[4]، كما يتّحدُ الجانب الرمزي للشخصية مع جانبها الواقعي بوقوع زهرة في الأسر، وانتزاعها من عبد الله بالقوة؛ فيصبح إضفاء الشرعية على اغتصاب الوطن متماهياً مع محاولة إضفائها على اغتصاب الرائد لزهرة بالقوة، فـ"عندما انتهى المترجم من قراءة عقد الزواج المزيَّف، عقد زواج برتولينو من زهرة، التي صادرها عنوة أخرج هذا مسدسه الضخم ووضعه على طرف الجريدة التي بسطها على سطح المكتب"[5]، وكما تكشف بنية النص تتماهى مساعدة الأنا الخائنة للمحتل في الاستحواذ على الوطن مع

---

(1) الرمز في الشعر الفلسطيني، محمد كلاّب، ص7.

(2) ينظر: الرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص209.

(3) ينظر: الفهلوي..بطل العصر في الرواية الحديثة، محمد عزام، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1993م، ص174.

(4) الجريمة، ص121.

(5) المصدر السابق، ص 130.

مساعدة المترجم للرائد في اغتصاب زهرة، وتلك الدلالة المزدوجة تُبرَز من منظور عبدالله الطيب؛ فهو يرى أن "المقاومة لم تخمد، واختفاء زهرة ليس صدفة، وليس لعبة من ألعاب القدر الغامضة، وليس غريباً أن يكون لسمسار الاحتلال يد في مأساتها، وهو الذي يعزّيه بذرٍّ مزيد من الرماد في عينيه"[1]، والنموذج المتواطئ ينتظر الفتات المتساقط من التهام الآخر للوطن، فإدريس لا يستغرب أن "يجدها في يوم من الأيام ترطن باللغة الإيطالية، لم لا..أما هو فسوف يكتفي بماتيلدا إلى أن يلتقي بزهرة في منتصف الطريق ويضمها من ثم إلى ممتلكاته الآخذة في الازدهار"[2]، وتتكثف الدلالة الرمزية في نهاية زهرة داخل بنية النص؛ فزهرة تدخل في حالة من الهذيان، والغيبوبة التي تجعلها في حالة بين الموت والحياة، وكأنها بذلك تتماهى مع الوطن عقب انتزاعه بالقوة، وقد تحوَّل إلى حالة من التوجس والانتظار، لتبقى بنية النص مفتوحة على دلالات الانتظار، انتظار لحظة الخلاص من ربقة الاحتلال؛ فما تبقَّى لزهرة والوطن شيء سوى الانتظار، والمقطع القادم يشي بذلك فمن خلال منظور عبدالله الطيب تظهر "زهرة العائدة من جحر الثعبان وقد انسلخت عن عبيرها(...) فتحت عينيها فرأى فيهما نظرة تائهة.

- أنا عبد الله يا زهرة.

لكنها أغمضت عينيها بحركة آلية، كما لو أنها لم تعد قادرة على التحكم في حركة جفنيها، ناداها باسمها مرة أخرى، وقد أدرك بأنه فقدها في اللحظة التي عثر فيها عليها. صارت أبعد مما كانت (...)غادر الخيمة يمشي كالسكران، زهرة لم تعد زهرة"[3].

هـ- شخصية نجمة:

في رواية ليالي نجمة، تحظى شخصية نجمة بقيمة مضمونية مهمة، وذلك

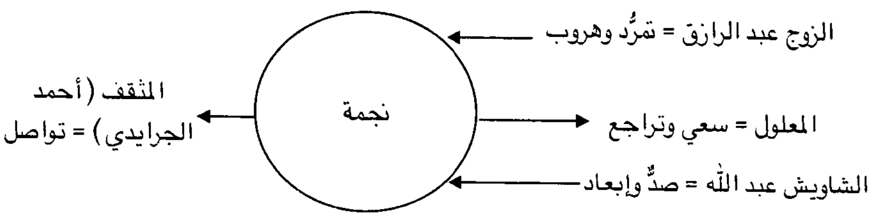
---

(1) المصدر السابق، ص133.

(2) المصدر السابق، ص140.

(3) المصدر السابق، ص165.

عندما تتحول إلى مرتكز رئيس للرؤية ولتجميع الدلالة العامة للنص، فهي "نقطة التماس التي تلتحم عندها الشخصيات ثم تتوزع في اتجاهات مختلفة"[1]، لترشح بدلالاتها المتعددة، ومن ثم فهي تتفاعل – نصياً- مع إيقاع الشخصيات السابقة على مستوى التقديم؛ بجمالها المتفرد، وتأثيرها البالغ على المحيطين بها؛ فمريومة الزينة "عاصرت نساء من كل الألوان والأجناس (...) ومع ذلك فهي لم تعاشر امرأة واحدة من بينهن جميعاً حظيت بالشهرة والإعجاب وكانت محطّ تنافس محموم مثل نجمة"[2]، كما تتفاعل مع سابقاتها في بعدها الدلالي العام؛ فنجمة تتزوج من تاجر العجول رمز الانتهازية المزواج، لتدخل – بعده- في علاقة جسدية غير مشروعة مع المعلول بأبعاده الأيديولوجية المتناقضة، وتتعرض للمطاردة من الشاويش عبد الله - انتهازي السلطة -، ولتنتهي حركة العلاقة بارتباطها مع رمز الوعي والنضال ممثَّلاً في المثقف أحمد الجرايدي، وتأمل العلاقات يوضِّح البعد الأيديولوجي العام لها حيث يسير وفق المخطط الآتي:



تكشف حركة العلاقة بين نجمة وبقية الشخصيات عن نمطها المتفاعل مع سابقاتها، ويبقى النضج الفني في طرح هذا البعد الأيديولوجي هو الفارق بين ما طرحته الشخصيات السابقة وما طرحته شخصية نجمة[3]، فكما ترفض

(1) الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، محمد الباردي، (مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م، ص34).

(2) ليالي نجمة، ج2 ص64.

(3) تكرار الإيقاع في مستوى علاقة الشخصية العاكسة بغيرها وتجسيدها للبعد الأيديولوجي العام يطرح تعليلاً – خاصة في مستوى شخصية نجمة- فهل نجمة بتكرارها لنماذج سابقة إعلان عن نضج في الرؤية والأداة؟ بحيث يمكن اعتبارها اعترافاً من الكاتب بأهمية الشخصية التي تتجاوز في مفهومها اختيار النموذج إلى خلق نموذج من خلال استنفاذ الوسائل الفنية. هذه الإعادة تجعل خليفة حسين مصطفى مصنَّفاً ضمن =

شخصيات: وردة، ومريم، وفاطمة، وزهرة، الارتباط بنماذج الاستغلال والانتهازية وتتجه إلى الشخصيات التي تحمل أبعاداً نضالية، فإن نجمة - بدورها- ترفض الاستمرار في الاقتران بالنموذج الانتهازي سواء في جانبه الاقتصادي ممثَّلاً في تاجر العجول، أو جانبه السلطوي - الشاويش عبد الله-، وتبحث عن الخلاص عند المعلول؛ فتكتشف أنه لا يحمل رؤية ناضجة تجاه المستقبل، فتخرج من تلك البوتقة إلى مستوى الوعي عبر الارتباط بممثله أحمد الجرايدي، الذي تقوم العلاقة معه على أساسين الأول: اجتماعي، والآخر رمزي، ويتجلَّى ذلك من خلال "التكامل بين الروح والجسد واقتصاديات الوضع الوطني العام"[1]، ما سبق تلخِّصه نجمة في حوارها الداخلي، حيث تنقلُ الشخصيات بعيداً عن خلفياتها الاجتماعية؛ بهجاء خلفياتها الأيديولوجية المنتمية إليها، فقد "فكَّرت بأنها ما جاءت إلى هذه الدنيا الفانية إلا لكي تعيش حالة الانتظار هذه بروحها وجسدها (...) والدليل على ذلك أن زوجها تاجر الجملة قد وضعها دون أن يدري في أول الطريق باتجاه أحمد الجرايدي، أو عند عتبته، عندما تخلَّى عنها رهينة في مركز البوليس بدافع من كبريائه الزائفة(...) ثم ارتباطها بمحمد المعلول بعلاقة حميمة ولكنها لم تتجاوز تخوم جسدها (...) وفي النهاية رحل عن الدنيا في الوقت المناسب لكي لا يظل عقبة كأداء بإزاء خياراتها في الحياة، أما الشاويش عبد الله فهو بأفقه الضيق وحماقاته فقد أرغمها على هجر شارع سيدي عمران، بل وعجَّل بذلك، فيما هو يظن أنه قد استطاع بحيله وهداياه التافهة التي يسيء اختيارها على الدوام من كسب ودها وجرِّها إلى مصيدته"[2].

قائمة الروائيين الذين "يستهلكون أنفسهم في روايتهم الأولى ليس أنهم قالوا كل شيء، بل لأنهم لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شيء". جماليات الرواية العليا، ايرفنغ هـ بوخن، (النقد الأدبي الحديث- بين الأسطورة والعلم، كارل بوبر وآخرون، ترجمة: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د.ط، 1988م، ص189).

(1) استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 26، 13. 8. 2003م، ص10).

(2) ليالي نجمة، ج2 ص236- 237.

الدلالة الرمزية لشخصية نجمة تبدو أكثر ثراء وغنى من سابقاتها وذلك من خلال الدلالات المتعددة عليها، حيث تجسَّمت من خلال حركة الشخصية التي صاحبتها انتقال في العلاقة مع شخصيات حملت دلالات على اتحاد الشخصية – رمزياً- مع الوطن، وقد استطاعت بهذه الدلالة أن تنظِّم الرؤية المشتتة داخل بنية النص بتكثيفها الصراع وإعطائه طابعاً أيديولوجياً يسمح بفتح دلالات النص أمام القارئ[1]، الدلالة على الوطن لم ترتبط ببعده الآني كما سبق طرحه في بقية الشخصيات؛ فنجمة تأخذ بعداً تاريخياً يجعل للرمز دلالة زمانية مفتوحة على الماضي المرتبط بالحاضر، تتجلَّى- هذه الدلالة- في علاقتها بالباشا الصغير داخل وكر الدعارة؛ فالباشا هو سليل العهد العثماني والعلاقة بينها وبينه تُبرز العلاقة بين ذلك العهد والوطن، وذلك عندما تقوم نجمة بطرد الباشا إلى غير رجعة رامزة إلى انتهاء الحكم العثماني واندثاره[2]، والدلالة الرمزية لنجمة لم تأتِ من سياق الأحداث ونمط العلاقة مع بقية الشخصيات فقط، بل إن نجمة تصرِّح برفضها للباشا، والشاويش، والتاجر، وكل من لا يرغب إلا في جسدها، وتنساق إلى ممثل الوعي؛ متماهية مع ليبيا النافرة من حكم الباشاوات، وأطماع المستغلين، المطالبة بمنقِذ يحمل صفات الوعي، يعشق الوطن لذاته وليس لخيراته[3].

أما التصريح برمزية نجمة فيظهر في وعي الشخصية المثقفة – أحمد الجرايدي - الذي يعقد المقارنة - الرمزية - بين نجمة والوطن، حيث "وضع خطًّاً أحمر تحت اسمها أينما ورد في دفتر يومياته حتى لا يتوه عنها عند أول نداء، كان يرقب ظهور نجمة الصباح على الشاطئ فيما هو يفكِّر في نجمة سيدي عمران دون أن يدرك وجه

---

(1) ينظر: تيار الوعي في الرواية العربية، محمود غنايم، ص139.

(2) ينظر: ليالي نجمة، ج1 ص223-224، ج2 ص10-11.

(3) يتساءل جورج طرابيشي عن علاقة حسنة بنت محمود بالمثقف في رواية: موسم الهجرة إلى الشمال، قائلاً: "أليست حسنة بنت محمود رمزاً للأمة التي طرأ عليها تبدل عظيم، حتى غدت كأنها شخص آخر، بعد أن عاد إليها الجيل الأول من المثقفين المغتربين، حاملين معهم قبساً أو لقاحاً من حضارة العصر؟". شرق وغرب.. رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص173. والأمر ذاته يرصده أحمد الهواري في رواية: قنديل أم هاشم؛ فقد تتبع الخيوط الرمزية لعلاقات الشخصيات، ومن بينها علاقة المثقف إسماعيل بفاطمة النبوية، حيث رمز المثقف إلى روح مصر البازغة في حين رمزت فاطمة النبوية إلى مصر القديمة بكل ما لديها من تراث. ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص280.

الشبه بينهما إلا في هذه اللحظة"[1]، نجمة ببعدها الرمزي في وعي أحمد الجرايدي تتمتع ببعد زماني يجعلها تتجاوز الحاضر؛ لتعطي رمزيتها إلى الوطن في مختلف مراحل تاريخه؛ فقد "رأى فيما يرى النائم نجمة ضائعة هناك في الزحام في محاولة للإفلات دون جدوى، الزمن بلا علامات، دقق في الحشود البشرية التي تحاصرها من كل جانب، فتأكد من أنها تنتمي إلى عصور ما قبل التاريخ، هناك شواهد كثيرة على ذلك، رأى الرجال بشعورهم الطويلة، ومخالبهم وهم يفتحون أشداقهم لالتهام نجمة وكأنها فراشة من الحلوى، فكَّر بأنه إذا لم يسرع لإنقاذها فسوف يفقدها إلى الأبد، إذ ذاك أخذ يَعدُو بكل قوته، تسلَّق الجبال وعبر بمستنقعات من الملح مغطَّاة بسحب من البعوض الطنان، رأى نجمة الصباح، ورأى الشاويش عبدالله يزحف على التراب في هيئة فأر فداسه بقدمه بلا هوادة، ولكنه بالرغم من كل جهوده لم يتمكن من اللحاق بها وقد خُيِّل إليه عندما استيقظ بان صدى صرخاتها مازال يترجَّع في غرفته"[2].

وتتماهى نجمة - رمزياً - مع الوطن عبر الفضاء المكاني؛ فوضعها المأساوي يتماهى مع الصورة المأساوية للمدينة القديمة، من خلال ما مرَّ عليها من مآس عبر تاريخها؛ فالجرايدي "لا يدري كيف فكَّر في أنها تشبه مدينته التي تقبع على رصيف البحر ضاحكة من الحكام الذين تناوبوا على حكمها على مدى السنين، من الباشاوات الأتراك الذين يتزينون بالذهب والخرافات، إلى القراصنة والقدِّيسين المُزيَّفِين، إلى جنرالات الفاشية المتخَمِين بأوهامهم، لقد ذهبوا جميعاً وبقي الناس والجرذان، ليتعايشوا فيها بسلام كأنهم أعضاء في أسرة واحدة..." [3].

حصيلة ما سبق هي تأكيد وجود تفاعل نصي ذاتي له إيقاع ثابت مفاده: أن الشخصية العاكسة - عند خليفة حسين مصطفى - تنفتح على دلالات مكثفة، ومتعددة، ولا تتقيد بالنموذج الاجتماعي الضيق[4].

---

(1) ليالي نجمة، ج2 ص130.

(2) المصدر السابق، ج2 ص139.

(3) المصدر السابق، ج2 ص183.

(4) حصيلة إيقاع التفاعل النصي تقترب من إثبات حقيقة البعد الرمزي للشخصية، وذلك يتماهى مع ما لاحظه محمد عزام في شخصية زهرة في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ عندما ماهى بين الشخصية والثورة المغدور بها من قبل الجميع.. ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص126.

المبحث الثاني

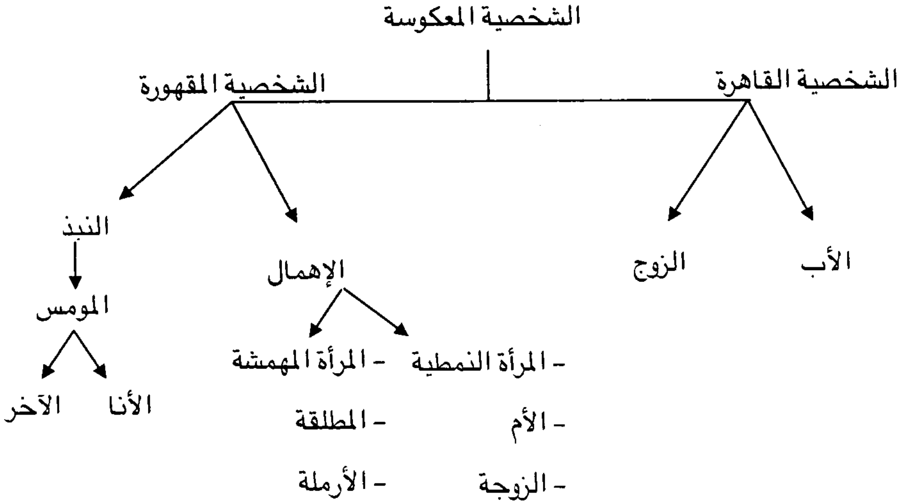
الشخصيات المعكوسة

❖ توطئــة

التفاعل النصي للشخصيات العاكسة يكشف أنها لم تكتفِ بعكس القهر في صورته المجردة؛ بل تجسد في شخصيات تتحرك داخل البنى النصية؛ لتعطي للأحداث أبعادها الدرامية، ومن خلال نمط العلاقة بينها وبين الشخصية العاكسة تبرز الدلالات الاجتماعية، والرؤية العامة التي تطرح في النصوص[1]. وهذه العلاقة تطرح فرضية تقسيم الشخصيات المعكوسة على الشخصية العاكسة - وفق خلفيتها الاجتماعية- إلى ثنائية: القاهر والمقهور؛ الجزء الأول من الثنائية يمثّل أدوات الواقع في القهر، وهذا النمط هو ما أطلق عليه نموذج الشخصية القاهرة، التي تمظهرت في شخصيتي: الأب والزوج. أما الشخصيات الأخرى فجسَّدت أنماط القهر الممارس على المرأة، وما أحدثه من خلل، وتغييرات طالت المرأة نفسياً وجسدياً، هذا النمط أصطلح على وصفه بنموذج الشخصية المقهورة، التي تنقسم داخل هذه التصنيف إلى مستويين الأول: هو مستوى: (إهمال المرأة) وتظهر فيه شخصيات المرأة النمطية، والمهمشة، أما الآخر: فتظهر فيه شخصية المرأة (المنبوذة) المتمثلة في شخصية المومس، وفي المخطط الآتي توضيح للتقسيم المفترض تتبع تفاعله نصياًعلى مستوى الشخصيات المعكوسة في بعديها القاهر، والمقهور:

---

(1) ينظر: في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، ص134.



هذا التقسيم يبقى فرضية تمتح من بنى النصوص، تحاول الدراسة من خلالها أن تؤطر الرؤية من داخل النصوص، وصولاً إلى استكمال تأطير دلالة المتخيَّل على الواقعي، عبر التفاعل الذاتي بين النصوص، ويبقى تفسير دلالات الأسماء المقترحة للشخصيات خاضعاً لفرضية القراءة، وسلطة البنى النصية، بحيث ينأى عن الخضوع لحقول معرفية خارجية كعلمي النفس والاجتماع، وذلك سيبقي الشخصيات منفتحة على القراءات المتعددة.

المطلب الأول
الشخصية القاهرة

تطرح البنى المضمونية في - بعدها الاجتماعي ـ نموذجين للشخصية القاهرة تتمثلان في شخصيتي: الأب، والزوج؛ حيث تمارسان القهر بأنماطه النفسية والجسدية، يسندهما في ذلك موروث من العادات والتقاليد، ما يجعل مقاومتهما أمراً يفتقد المشروعية؛ فالرجل يمتلك ناصية السلطة داخل الواقع الداخلي، وهي سلطة "يخوِّلها له التقليد الاجتماعي حين يمنحه حقوقاً مشروعة معينة هي التحكم في مصير كل فرد من أفراد العائلة"[1]، وعلى رأس المتعرضين لسلطته المرأة، التي تضطر-غالباً- إلى الاستسلام إلى منظومتي القمع الصغرى والكبرى.[2] وفيما يأتي مقاربة للتفاعل النصي الذاتي لشخصيتي الأب والزوج؛ بوصفهما ممثلي سلطة الواقع الكبرى في قمعها المرأة في النصوص محل الدراسة.

❖ أولا: شخصية الأب:

يتمتع الأب بسلطة واسعة داخل الأسرة، بوصفه الطرف الأقوى داخلها؛ فهو من يتولى المحافظة على القيم والعادات التي لا يجوز اختراقها، ومن ثم فهو مخوَّل باتخاذ الإجراءات التي يراها مناسبة للمحافظة على هذه الثوابت، وبتأمل المتون الروائية ـ في خلفياتها الاجتماعية- يظهر هذا الدور الذي يحوِّل شخصية الأب إلى ما يمكن أن يوصف بدور القاهر؛ وخاصة على صعيد علاقته مع المرأة بصفة عامة، ومع شخصية المرأة العاكسة بصفة خاصة.

1- رواية المطر وخيول الطين:

تقدَّم شخصية الأستاذ عبد الحفيظ - والد وردة - بصورة تبرز ارتباطه

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص286.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد الشيلابي، ص369.

بالتزمت، وحماية منظومة القيم؛ فقد "تميز بين سكان الشارع بوقاره المتزمت، وحياته الجادة وصرامته، (...) رجل وهب نفسه لحراسة التقاليد وصيانتها من التلف"[1]، هذا الدور أعطاه الحق في إيقاف ابنته عن الدراسة عندما شعر بأنها قد أحدثت خللاً في ميزان التقاليد تمثل في بروز علامات الأنوثة عليها. وبلغ التشدد به درجة جعلته لا يتورع عن تطليق زوجته الأولى عندما وجدها واقفة بالباب وقد سقط طرف الغطاء عن وجهها[2].

الأب هو صمام الأمان الذي يحفظ الأسرة من التفكك ويمنعها من الخروج عن الإطار المرسوم، وذلك ما يبعث الاطمئنان في قلب الأم والزوجة، التي تقول لابنتها "الحمد لله أنَّ عندنا في البيت رجل(كذا) يأمر وينهى فلا تردُّ له كلمة"[3]، هذا الأب يؤكد نمطيته، وانحيازه إلى منظومة القيم الماضوية؛ عندما ينصاع إلى المرجعية الدينية ويوافق على تزويج وردة من مسعود، الذي حمل دلالة - أخرى - وهي الانصياع إلى منظومة العادات والتقاليد التي تفرض حلاً وسطاً لإخفاء العار أو الفضيحة، وذلك بتزويج الفتاة من طرف العلاقة الآخر إخراساً للألسنة[4]، وأهم دلالة لشخصية عبد الحفيظ تتمثل في تأكيدها دلالة أن القيم المتحكِّمة في المجتمع هي منظومة العادات والتقاليد، وكذلك المقدَّس الذي يمثله شيخ الجامع رمز المرجعية الدينية، وتتحوَّل شخصية الأب إلى ذراع لهاتين المنظومتين.

2- رواية عين الشمس:

تقع شخصية الأب ممثلة في سليمان - والد مريم- تحت ضغط الواقع الذي يجبره على اتخاذ التدابير اللازمة للمحافظة على شرفه من التلوث، وهو بذلك يتفاعل

---

(1) المطر وخيول الطين، ص11.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 78، 85.

(3) المصدر السابق، ص 85.

(4) لم يتطرق سمر روحي الفيصل إلى هذه الدلالة، فقد اعتبر موافقة عبد الحفيظ على زواج وردة من مسعود متناقضة مع صورته النمطية المتخلفة، التي قدَّم بها في البنية النصية. ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 87.

- نصياً- مع شخصية عبد الحفيظ، لكن سليمان يقدم بصورة أكثر نضجاً في التفاعل مع الحدث، بتركيز البنية على نفسية شخصية الأب، وإبراز حجم القلق الذي يعانيه بسبب الخوف من الصدام مع الواقع الخارجي، فـ"بعد أن غادرت قميرة المنزل تلاشى صدى صوتها الغليظ في أثرها، ولكن سليمان لم يفق من ذهوله، كان يستشعر طعم شيء بالغ المرارة في فمه، اللبن الذي باعه لقميرة لم يفسد ولكن الفساد علق بشرفه وبسمعته بين الناس"[1]، وللحفاظ على هذا الشرف ينبغي قمع الطرف الذي يحاول الإساءة إليه، وذلك بالإسراع في تزويج ابنته وتسليمها إلى سلطة أخرى هي سلطة الزوج[2]، وفي حالة لم يُجدِ هذا الحل، فإن من حقِّه أن يمارس "الإكراه الجسدي أو المعنوي عند الاقتضاء، وفي كثير من الأحيان تتم ممارسة هذه السلطة بكيفية تعسفية تفرغها من مشروعيتها"[3]، وذلك ما جسدته شخصية الأب - في رواية عين الشمس- عندما يضطر سليمان إلى ممارسة أقصى درجات القهر الجسدي؛ فيقتل ابنته خلاصاً من لعنتها ومتاعبها؛ حيث "تقلَّب على جنبه ولكن وجه قميرة أطلَّ عليه مرة أخرى(...) تصرخ في أذنه مكرِّرة نفس ما قالته له عند البئر:

فاض الكيل يا سليمان !!

(...) فراش مريم كان خاوياً فهي لم تكن فيه، تراجع إلى الوراء، وقام بدورة سريعة حول نفسه والتقط الفأس (...) ثم اندفع إلى الخارج كالمجنون"[4]. الحصيلة الدلالية لشخصية سليمان حملت دلالات التخلف، عندما يظهر بصورة مزدوجة؛ باعتباره نموذجاً قاهراً وفي الوقت ذاته مقهوراً؛ لوقوعه ضمن بنية اجتماعية متزمتة تجعل الإنسان "يولد غارقاً في محيط شاسع من دماء الدنس والعار الموسوم بها جبين المرأة"[5].

---

(1) عين الشمس، ص68- 69.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 70.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 286.

(4) عين الشمس، ص170-171.

(5) أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط1، 1991م، ص284.

أما شخصية الهدار – في الرواية ذاتها- فتمثل نموذج القاهر الذي لا يكتفي بممارسة القهر على ابنته فحسب بل يتعداه إلى الزوجة، فهو لا يتوانى عن ضربها، لمجرد تساؤل بسيط تبديه، أو نصيحة تلقيها على مسامعه[1]، ويقترن هذا العقاب الجسدي بحجر حرية المرأة ومنعها من الاختلاط بسكان القرية، عندما"تتوقف عند فتحة في أعلى الجدار سُدَّت بقطع من الخيش يتسرب منها ضوء شاحب، وتتذكر أن الهدار قد قام بغلقها فور أن اكتشف أنها تطل منها على حركة الحياة والناس في القرية"[2]. وهو يمارس قهره المركَّب على ابنته زينب، التي تقهر طبقياً عندما يرفض تزويجها من منصور لأنه لا ينتمي إلى مستوى يتناسب مع وضعه الطبقي، ويمارس قهراً اجتماعياً؛ فالخلفية الاجتماعية التي تتميز بالنمطية والتخلف تصاحب الشخصية وإن تغير وضعها الاقتصادي؛ فهو لا يقتنع بأهمية التعليم للفتاة، وإن وافق فقد "أحنى رأسه ملبِّياً الطلب على مضض، وفي مقابل أن يفرغ لعزلته وجَرَّته التي لا تفرغ"[3].

3- رواية الجريمة:

يحمل الدالي – والد زهرة – نظرة للمرأة فحواها أن المرأة وعاء للجنس لا تتجاوز قيمتها تخوم الجسد وحدود المتعة السريعة[4]؛ فقد كان الدالي رجلاً مزواجاً يساعده في ذلك وضعه المميز اجتماعياً واقتصادياً، وكأنه يرسخ دلالة مهمة فحواها: أن التجار "والأثرياء هم أكثر الرجال اضطهاداً للمرأة واستغلالاً لها"[5]، هذه الدلالة تتجسد في شخصية الدالي الذي كان "له في كل محطة على طريق سفره امرأة يبيت في أحضانها، فإذا زاد العدد عن أربعة(كذا) طلق أقدمهن، تلك التي تكاد ملامحها

(1) ينظر: عين الشمس، ص23.
(2) المصدر السابق، ص 25.
(3) المصدر السابق، ص116.
(4) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص224.
(5) الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص165.

أن تتلاشى من ذاكرته"[1]، هذه العقلية المحتقرة للمرأة تمارس دورها في كبت حرية المرأة، فتتجاوز القهر الاجتماعي إلى مستوى التفاعل النصي مع القهر الذي مارسته شخصية الهدار قبلها، وذلك عبر القهر الطبقي الذي تجلَّى في منع زواجها من آدم الراعي، حيث لم يتصور أن يسعى راعي أغنامه للارتباط بابنته، فقد "استعرض في ذهنه شباباً عديدين من أقربائه ومعارفه لكن آدم ظل خارج الدائرة"[2]، فمن يريد مصاهرة الدالي يجب أن يتمتع بشروطه ومواصفاته التي تحتم عليه أن يكون صورة طبق الأصل له، بحيث يكون "قادراً على كسب سعادة الدارين الدنيا والآخرة، ويكون مسلَّحاً بنفس ذكائه التجاري، يفتّك الدرهم من فم الحوت إذا لزم الأمر"[3]، وهو - من جهة أخرى- يتفاعل مع عبد الحفيظ والد وردة - في رواية المطر وخيول الطين- بانصياعه لرغبة ابنته في الزواج من عبد الله الطيب، هذا الانصياع جاء بعد فقدانه الأمل في صهر يلبي مطامحه، واستجابة للمرجعية الدينية عندما أخذ بنصيحة الشيخ بضرورة الموافقة على زواج عبد الله من زهرة[4].

4- رواية ليالي نجمة :

يتكرر إيقاع التفاعل النصي لشخصية الأب عبر شخصية الحاج عبد السلام- والد زهرة في رواية ليالي نجمة -؛ فهو نموذج للأب المحافظ على القيم والتقاليد، إذ يضطر للعودة إليها؛ فيمنع ابنته من إكمال دراستها مع أنه قد تحدَّى منظومة الواقع وقام بتدريسها في البداية، هذا التراجع مرده الشعور بأنها قد وصلت مرحلة لا يجوز أن تتعداها فتاة في مثل سنها[5]، تتفاعل شخصية عبد السلام مع شخصيتي الهدار والدالي - في روايتي عين الشمس، والجريمة - فالوضع الطبقي للحاج عبد السلام يفرض عليه وضع قيودٍ تمنع أن يُمسَّ وضعه أو يُخترق، ويتضح ذلك من تكرار مشهد

---

(1) الجريمة، ص81.
(2) المصدر السابق، ص19.
(3) المصدر السابق، ص78.
(4) ينظر: المصدر السابق، ص15- 16.
(5) ينظر: ليالي نجمة، ج1 ص518.

رفض الفقير المعدم عندما يتقدم لابنة شخصية تنتمي إلى وضع طبقي راق اجتماعياً واقتصادياً؛ فيرفض طلب منصور الزواج من زهرة في صورة لا تخلو من التهكم والسخرية، والحاج يفتخر بذلك أمام زوجته قائلاً: لها "طردته كأيٍّ شحاذ يقابلني في الطريق، قلت له: يفتح الله، ليس عندي بنت في عمر الزواج"[1]، ويصل التزمت درجة لا تمانع في بقاء الفتاة معزولة مقهورة، يقول الحاج عبد السلام: "حتى إذا خلت الدنيا من الرجال فلن أعطيها لبائع سمك بأيِّ حال من الأحوال"[2]، وفي هذه الحالة ما على الفتاة إلا القبول بمن يختاره الأب فهو من يتخذ القرارات المهمَّة والمصيرية المتعلقة بالأسرة عموماً وبالمرأة خصوصاً[3]، تلك التي لا تعطيها أبسط حق لها وهو حق إبداء الرأي؛ بل إن مجرد التلميح به يعد جريمة تستحق العقاب الجسدي، ما يؤدي بها في نهاية المطاف إلى الانطواء والعزلة، ومن ثم الوقوع ضحية لجريمة اغتصاب، التي كانت نتيجة موقف الأب السلبي، عندما أحنى رأسه لسطوة العادات والتقاليد التي تفرض عليه مداراة الفضيحة والمحافظة على السمعة، ولو كان ذلك بقهر المرأة وإجبارها على الزواج من مغتصبها، "كان قابعاً في زاوية الحجرة مستغرقاً في التسبيح بشرود، كان واجماً ومعتلَّ الصحة، ومتعجِّلاً للخروج من مأزق المهانة.." [4].

❖ ثانيا: شخصية الزوج

تحفل النصوص الروائية بشخصيات الزوج الذي يمارس قهره على المرأة التي تنتقل من قهر الأب إلى قهر الزوج.

1- رواية جرح الوردة:

يبرز نموذج عبد الغني بوصفه ممثِّلاً للزوج القاهر، حيث يحمل رؤية سلبية

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص250.

(2) المصدر السابق، ج1 ص350.

(3) ينظر: ملاحظات حول اتجاهات التغيير الاجتماعي في القرية الليبية الزراعية، مصطفى عمر التير، (مجلة الفكر العربي، خريف 1994م، العدد الثامن والسبعون، السنة الخامسة عشرة (4)، ص86).

(4) ليالي نجمة، ج1 ص547.

لعلاقة الزوج بزوجته تحصرها في إطار من النمطية المتوارثة، التي لا يتحمل الزوج وزر المسؤولية عن تكريسها داخل المجتمع، حيث "ورث عن أبيه قسوة القلب، وثروة لا بأس بها من النزوات، أبوه تزوج بأربع نساء، كان يعتبرهن كما لو كُنَّ أحذية بالية"[1]. هذا الإرث المتخلف الذي تحمله الشخصية القاهرة يتجذَّر عندما تتقدم في السلم الاجتماعي بانتمائها إلى الطبقة الانتهازية للطفرة النفطية، حيث تصبح النزوات والمتعة الجسدية محمَّلة بالدلالات المزدوجة، فهي من جهة إدانة للمنظومة المتخلفة داخل المجتمع، ومن جهة أخرى إدانة لرموز الانتهازية الطارئة؛ فعبدالغني سرعان ما يملُّ زوجته الأولى بعد أن ارتقى طبقياً، فهو يرى أنه "مازال بالرغم مما يرفل فيه من نعمة وجاهٍ عريض مربوطاً إلى هذا الوتد، إلى هذه المرأة التي تشبه شجرة في الخريف جافة وعارية من الأوراق"[2]، فإهمال الزوجة والتوجه إلى غيرها يعتبر من أبرز ملامح القهر الذي يتم بحجة أنها لا تلبي طموحات الشخصية الانتهازية المتطلِّعة؛ فيتم التحول إلى غيرها ولو كان ذلك في إطار علاقة غير مشروعة[3]، أو الاتجاه إلى العلاقة المشروعة بتجديد مشروع الزواج وذلك عندما يجدد الزواج بفاطمة التي كان قد اغتصبها جسدياً، والاغتصاب الجسدي صورة من صور القهر التي يمارسها الرجل على المرأة؛ حيث إنه "فعل مرتبط دائماً بالمرأة وهو فعل قديم وشكل أساسي من أشكال استلاب المرأة والتعدي على ذاتها"[4]. من الدلالات التي حملتها شخصية الزوج أن انقضاء اللذة السريعة يعود بالزوجة إلى دائرة الإهمال؛ الذي يتحول إلى شك وريبة؛ لتُحصَر المرأة في بعدها الجسدي حيث لا قيمة لبُعديها المعنوي والعاطفي، فعبد الغني "ما عاد يذكرها إلاَّ كجسدٍ، وما أسرع ما يدبُّ الملل والخواء في علاقة الرجل بالمرأة حين تتوقف عند الحوار الجسدي ولا تتجاوزه، تتحول إلى كارثة، وما يقوم به الآن هو النفخ في الرماد"[5]، علاقة الزوج

(1) جرح الوردة، ص174.

(2) المصدر السابق، ص 122.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 165.

(4) غائب طعمة فرمان..حركة المجتمع وتحولات النص، خالد المصري، دار المدى، دمشق، ط1، 1997م، ص106.

(5) آخر الطريق، ص77.

القاهر بالزوجة الثانية تبرز من خلالها دلالتان، الأولى: تكرار ظاهرة الإهمال مثلما حدث مع الزوجة الأولى، أما الأخرى: فهي التخلّي عنها في حالة تعرُّض الزوجة أو سمعة الزوج إلى الطعن أو الوقوع داخل دائرة الشبهات، وفي هذه الحالة لن يكون عند المرأة أدنى فرصة للدفاع عن نفسها، "سامحها يا عبد الغني. أسكتها بإشارة من يده وأردف قائلاً:

سوف أصرف لها مؤخر الصداق، كما جاء في العقد، أما القصر الذي كتبته باسمها فسأدفع لها الثمن الذي تريده وأحتفظ به لنفسي "[1].

2- رواية ليالي نجمة:

شخصية عبد الرازق - تاجر العجول في رواية ليالي نجمة- تتفاعل ـ نصياً- مع شخصية عبد الغني على صعيد تحديد العلاقة بين الرجل والمرأة في إطارها الجسدي؛ فالتاجر لا يشبع من النساء، ولا مانع لديه من أن يجمع بينهن لإطفاء غريزته، تقول نجمة: "هل حقاً ولدتها أمها لكي تتحمل بمفردها تبعات شبق ولهفة تاجر العجول، هذا الذي لا يشبع من لحوم النساء، لم تكفهِ واحدة، وهو الذي فرد طرف عباءته كجناح غراب لاحتواء ثلاث من بنات حواء، ومع ذلك لم يلبث أن أفاق على جوعه إلى الرابعة وكانت هي، هي دون غيرها"[2]، فهو شخصية تمتلك - بحكم موقعها الاقتصادي - كامل الحق في التصرف من موقع القوة، "وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها"[3]، وهو ما تجسَّد في عدم تردده عن القيام بطلاق جماعي لزوجاته في لحظة غضب، ليعود إلى دورة أخرى من القهر الجسدي والنفسي الممارس على المرأة في إيقاع متجدد تسنده في ذلك منظومة متخلفة على المستوى الاجتماعي؛ لتحمل الشخصية إدانةً للزوج القاهر الذي يطالب المرأة بأن تكون وعاءً للمتعة، بالإضافة إلى وجوب تقديمها فروض الولاء والطاعة إليه؛ فقد "عودَّهن جميعاً بالعصا والعين الحمراء ـ

---

(1) المصدر السابق، ص112.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص110.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 279.

كما يقول المثل- على التزام الطاعة والقبول بكل تصرفاته كما هي"[1]، كما تتفاعل هذه الشخصية مع شخصية عبد الغني في تخليها عن المرأة عند المساس بالسمعة من دون إعطاء أيِّ اعتبار للظروف التي أدَّت بها إلى الزلل؛ فالمرأة عنده ملحقة بالرجل، ومن ثم فهي كائن هامشي لا قيمة له من دون الرجل، الأمر الذي يجعل أقسى عقوبة تواجه بها أن يتخلَّى عنها ذلك السند الاقتصادي الاجتماعي ممثَّلاً في الرجل[2]؛ ومن ثم يتخلَّى الحاج عبد الرازق عن نجمة؛ لتتحول بسببه إلى عالم الدعارة؛ فيقول عن ذلك للجرايدي: "هل تظن أن سمعة رجل مثلي بهذا الرخص، لقد طلقتها بالثلاثة، من يوم أن هجرتني لتحترف الرذيلة"[3].

وتمثل شخصية الحوذي – في الرواية ذاتها- نموذجاً للزوج الممارس قهره الذكوري، حيث يمنح الرجل سلط القهر بغض النظر عن مكانته الاجتماعية، أو الاقتصادية، فالحوذي وإن كان فقيراً فهو رجل، ومن ثم فإن من حقه ممارسة القمع على المرأة لأتفه الأسباب؛ التي تنتفي قيمتها لديه عند نضوب جسدها[4]، هذا الموقف يأتي محمَّلاً بدلالات الأنانية التي يتصف بها الزوج، فها هو الحوذي وقد "مضى يَعدُّ بوجوم نقائص زوجته التي آلت إلى حطام امرأة، من كثرة الإنجاب وسوء التغذية(...) لم يبقَ في جسدها الناحل ما تمنحه إياه، لقد بات بالفعل يشتاق إلى امرأة عفيِّة لا تحتقر رجولته ولا تزهد فيها(...) حتى إذا كانت امرأته على خير ما يرام فإن البحر نفسه لا يكره الزيادة"[5]، لذا فإن الحل هو الزواج من غيرها ليتركها حطاماً مثل سابقتها؛ فحورية تتعرض لما تعرضَّت له الزوجة الأولى؛ فزوجها لا يعرف شيئاً سوى أن تكون المرأة أداة للعطاء الجنسي الذي يجرَّم دينياً واجتماعياً في حالة الامتناع عنه، وفي المقابل فإن حقوقها - التي هي دينية واجتماعية أيضاً - تصبح في حكم الممنوع والمحرم داخل بنية واقع

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص107.

(2) ينطر: المرأة في التاريخ والمجتمع، بشرى قبيسي، ص128.

(3) ليالي نجمة، ج2 ص224.

(4) ينطر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص223.

(5) ليالي نجمة، ج1 ص41.

متخلف، فالحوذي "لم يكن يعبأ بأيٍّ عذر شرعي أيضاً، ففي مثل هذه الحالة يلطمها على وجهها صائحاً:!! ما شاء اللّهُ، أكل ونوم فمن أين يأتي المرض؟ من النافذة!!" [1]، الإيقاع المتكرر للتفاعل النصي الذي يصور قهر الرجل للمرأة يتعدى في دلالاته قضية ظلم المرأة إلى حمل دلالات إدانة منظومة شاملة داخل المجتمع تتضافر على قهر المرأة، فهي تعكس في دلالاتها "قضية الوضع الاجتماعي للمرأة، الذي تمت صياغته ومباركته منذ قرون في ظل معطيات ثقافية واجتماعية واقتصادية ظالمة وغير إنسانية"[2]، لا تقيم وزناً للمرأة، فالمنظومة الاجتماعية تفتح ذراعيها للرجل، وإذا ما توفَّر لديه الجانب الاقتصادي فسيكون في وسعه أن يتمادى في ظلمه؛ وهذا ما جعل الحوذي يخلِي سبيل حورية ما دام سيحصل في مقابله على المال الذي يفتح أمامه طريق المتعة الجسدية من جديد، فقد"أذهلته الصفقة، وبحسبة سريعة وصامتة أدرك كم هو محظوظ، سوف يمكنه أن يبتاع حصاناً آخر يعوِّض به خسارته في حصانه الذي نفق في ساعة نحس تحولت على يدي حماته إلى ساعة حظ طيب، إنه بجزء من هذا المبلغ يستطيع أن يتزوج من امرأة ثالثة دون أن تربكه تكاليف العرس"[3].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص64.

(2) الضوء والظل، خليفة حسين مصطفى، ص36.

(3) ليالي نجمة، ج1 ص67.

المطلب الثاني
الشخصية المقهورة (المهمَلة)

❖ أولا: المرأة النمطية (الأم، والزوجة)

تعتمد فرضية المرأة النمطية على بُعدٍ اجتماعي تبرز من خلاله صورة المرأة المندمجة مع المنظومة الاجتماعية بإيجابياتها وسلبياتها؛ لتظهر وهي لا تحاول الفكاك من هذه المنظومة، مجسِّدة بذلك صورة المرأة السائدة في بنية الواقع الاجتماعي المتخلف، التي ترى إيجابية المرأة متجسِّدة في استسلامها ورضاها بالعيش منمطة، والشخصية النمطية لا تستسلم للواقع خوفاً وإنما عن قناعة؛ "لأنها بحكم البيئة التي نشأت فيها ترى أن ذلك شيئاً طبيعياً لها"[1]، وتستطيع بحكم تلك الطبيعة أن تجد مبرِّراً للبقاء تحت وطأة الواقع. أما أهم نموذج يمثل هذا النمط من الشخصيات فيتمظهر في شخصيتي الأم والزوجة اللتين سيتم تتبعهما في كل رواية على حدة.

1- رواية المطر وخيول الطين:

ترسخ شخصية فاطمة - أم وردة- نموذج المرأة النمطية المؤمِّنة على الواقع المستجيبة لأوامره، فهي تعتبر وجود الرجل نعمة وليست نقمة، فالأمر والنهي والصرامة كلها في صالح المرأة تحفظها من التهميش والضياع[2]، المرأة النمطية لا تسعى إلى التغيير بل إلى ترسيخ القائم ولضمان استمراريته، ما يحمل دلالات غياب الوعي عن هذه الشخصية، وحملها لرؤية مفادها: أن المرأة ستبقى كالقشة في مهب الريح إذا لم يكن الرجل بجانبها، وذلك ما تحاول أن تجعله راسخاً في ذهن وردة؛ فتقول لها: "النصيب يا بنتي هو ابن الحلال الذي يصونك من تقلبات

---

(1) في نقد القصة والرواية بتونس، نور الدين بن بلقاسم، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د ط، 1989م، ص123.

(2) ينظر: المطر وخيول الطين، ص85.

الحياة، ويفتح لك بيته وجيبه"[1]، ولن تغني شهادة أو تعليم، باعتبار انتماء الشخصية النمطية إلى خلفية اجتماعية لا تعترف بأهمية امتلاك المرأة للوعي "- ما نفع التعليم و الشهادة؟... ظلٌّ رجل ولا ألف شهادة!!" [2]. تتحول المرأة النمطية من تمثيل دور المقهور إلى دور المساعد عليه بتبريرها له؛ فما سرَى عليها يسري على سواها؛ فالزوج الذي سيتقدم لابنتها يجب أن يكون غنياً؛ فالمال هو الضامن لمستقبلها، وهذا الأمر لا يقتصر على أم وردة؛ فأنيسة الشخصية الثانوية تتمنى استثمار جمال ابنتها ماديَّاً، وتتمنى ـ متحسِّرة- "لو أنها كانت في جمال وردة، ورقِّة ملامحها لما رضيت بأن تزوجها إلاَّ من ابن الوالي، وإذا كان عليها أن تتنازل لأيٍّ سبب فإنها لن ترضى إلا بأحد أتباعه أو المقربين منه"[3].

2- رواية عين الشمس:

تجسِّم شخصية خديجة - أم مريم - دور المرأة النمطية المستسلمة للقهر التي لا تملك غير سلاح الدموع لمواجهته، لتكرِّس صورة المرأة التي "لا تريد تحقيق كيانها أو الشعور بذاتها بوصفها إنساناً"[4]؛ فالبنية المضمونية تؤكد أنها صورة مكررة للمرأة العاجزة المؤمِّنة على الواقع، فقد "كانت مطرقة تنتحب وقد لفَّت رأسها بعصابة صوفية حمراء، تنتحب وهي منهمكة في الحفر بين أعواد الحصيرة، المشهد قديم وخيِّل إلى مريم أن دهوراً مرت وهي تتطلع إلى نفس المشهد كل صباح"[5]، وتتفاعل أم مريم- نصياً- مع أم وردة في تجسيد الرؤية السلبية للمرأة المقهورة من جهة، والمتماهية مع القهر من جهة أخرى[6]؛ فهي لا ترى فائدة في امتلاك المرأة للوعي، فهذه مريم وقد "ضبطتها أمها ذات يوم منكبَّة على كتاب القراءة للسنة

---

(1) المصدر السابق، ص 82.

(2) المصدر السابق، ص 83.

(3) المصدر السابق، ص 133.

(4) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص322.

(5) عين الشمس، ص148.

(6) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص234.

الأولى الابتدائية تتفرج على الرسومات وتقرأ بصعوبة ما كتب تحتها من تعليقات فقالت لها مستاءة: دعي هذا فهو ليس للبنات"[1].

وفي الرواية ذاتها تُبرز حسنية - زوجة الهدار- الصورة الأخرى للمرأة في مجتمع الطبقة الانتهازية؛ فهي شخصية نمطية قبل الاستيلاء على المزرعة، فقد كانت تتعرض إلى القهر، وأقصى ردٍّ فعل تقوم به هو الدفاع عن نفسها دون أن تفكِّر في الخلاص من الوضع الذي تعيشٍ فيه، وإن كانت تمتلك الطموح والرغبة في التغيير فإنها تصطدم بواقع لا يلبي طموحاتها التي هي في مجملها اقتصادية[2]، أما الدلالة الأهم التي عكستها فهي تأثير تغير الوضع الاجتماعي على شخصية المرأة النمطية، وخاصة إذا كان سببه تبدل طارئ على المستوى الاقتصادي؛ فاستيلاء الهدار على المزرعة يتحول إلى تجسيد أبعاد سلبية تطال المرأة؛ تحوِّلها إلى شخصية قاهرة بمحاولتها الانسلاخ عن واقع المرأة المتخلف، وينجم عن ذلك استغلال المرأة النمطية التغيُّر الطارئ ـ اقتصادياً- لتحقيق مآربها التي تنحصر في تحسين صورتها الخارجية[3]، لتحمل دلالة سطحية التفكير عند المرأة بصفة خاصة والانتهازية بصفة عامة، حيث "انصرفت الأم بدورها إلى ما يشغل عقل كل امرأة في وضع يمكنها من أن تحصل على ما تريد، فوجَّهت كل اهتمامها إلى اقتناء الثياب الغالية والجواهر الثمينة.." [4]. والواقع الجديد يفرض على الأم القاهرة أن تجعل ابنتها صورة مكرَّرة لها؛ فترفض خطبة منصور ابنتها لسبب واحد وهو أن منصوراً لا يرتقي إلى مستوى الأسرة اجتماعياً واقتصادياً، وقد ظلت الأم تكرِّر على مسامع ابنتها "أن هجرهم للقرية سكانها، هو من متطلبات واقعهم وحياتهم الجديدة"[5].

---

(1) عين الشمس، ص162.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 23- 24- 25.

(3) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص322.

(4) عين الشمس، ص45.

(5) المصدر السابق، ص 51.

3- رواية جرح الوردة:

شخصية مبروكة - أم فاطمة في رواية جرح الوردة- نموذج مكثّف للمرأة النمطية، فقد فقدت زوجها الأول، واضطُّرت لأن تتزوج من رجل سكيِّر لم يتحمل مسؤولية تركة الزوج الأول، تحول أم فاطمة إلى الاحتماء بالرجل حمل دلالة السلبية التي تتصف بها المرأة النمطية حيث "ترى نفسها مخلوقاً أدنى من الرجل، فهو يفوقها إدراكاً وقوة، وهو الحامي والمُعيل، والهدف والمآل، وهو محور حياتها"[1]، اضطرار المرأة إلى التحول إلى تحمل المسؤولية وحدها يجعلها شخصية قاهرة فبدلاً من أن تمنع ابنتها من الوقوع في أسر النمطية تسعى في الاتجاه المعاكس إلى صياغتها شاكلتها، لتظل "أسيرة للوضع الساكن الثابت الذي تعيش فيه"[2] هي، لتصبح فاطمة امتداداً لتلك الصورة النمطية المهزومة، ومن ثم فقد "صممَّتْ منذ البداية على أن تعدَّ ابنتها كزوجة صالحة مطيعة، لا صوت لها ولا رأي، تسمع ما يلقَى عليها فتسير على هداه كشمعة في يدها، لا ترفع رأسها عن الأرض التي تحملها"[3]؛ فالخلاص من الوقوع في مصير يشبه مصيرها مضمون في اتجاه واحد، وهو الارتباط بالرجل صاحب الثروة، فثنائية الرجل والمال هي الضمان لمستقبل المرأة في مواجهة معضلات الحياة، و"يوم أن طلب منها عبدالغني يد ابنتها اعتبرت طلبه بركة من السماء، حظ ساقته إليهم ريح طيبة، ابنتها لن تعرف إلى جواره قرصة الفقر، ووجه القبيح"[4]، فالمال لازمة متكررة عند الحديث عن المرأة النمطية، فالرجل عندما يكون معدماً فإنه لا يكفي لضمان استمرارية الحياة، ومن ثم فإن "كلَّ أمٍّ حين تفكر في زوج لابنتها فإنها لا تنظر إلى الرجال في الشارع، وإنما تنتظر رجلاً واحداً الرجل الذي لم يخلقه الله بعد"[5]، ولعل أهم دلالة للشخصية هي جمعها

---

(1) الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص57.

(2) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص323.

(3) جرح الوردة، ص70.

(4) المصدر السابق، ص 67.

(5) عرس الخريف، ص144.

ثنائية: القاهر والمقهور، فهي لا تكتفي بعجزها ونمطيتها بل تتحول إلى التماهي مع المتسلط[1]، حيث تتولى قمعها معنويًّا وجسدياً في حال تمردها، فحين قامت فاطمة بزيارة الفحام في بيته لكي يكون بديلاً لعبد الغني عنفتها قائلة: " هذه آخرتها يا بنت الكلب.. فحَّام.

لطمتها على وجهها بعنف، وراحت تهذي بكلام لا أول له ولا آخر." [2].

في الرواية ذاتها تحمل خيرية - زوجة عبد الغني الأولى - الصورة المثالية للمرأة النمطية التي ينحصر دورها في خدمة الزوج، وإنجاب الأطفال وذلك ما عبَّر عنه عبد الغني عبر حواره الداخلي بقوله: "ما الذي تعيش من أجله مخلوقة كهذه، هل وجد الإنسان على ظهر الأرض لكي يأكل وينجب الأطفال، لكنها في الواقع وكما يبدو راضية بحياتها، كما هي، راضية كل الرضا بوجودها بين أربعة جدران في قفص الطين هذا"[3]، فهي ترفض الانضواء تحت الواقع الجديد الذي ارتقى إليه زوجها الانتهازي، من دون أن يكون لذلك الموقف أيُّ دلالة تدين هذا الواقع الانتهازي، بل تستمر الدلالة على القصور في تركيبة الشخصية؛ بالإصرار على البقاء في أسر النمطية بصورة دعت أحد النقاد إلى التعجُّب والاستغراب منها[4]، فهي لا تسمح للقارئ حتى بالتعاطف مع قضيتها، فقد "ظلت مديرة ظهرها للزمن والفرح، للنعمة التي يغدقها عليها بلا حساب، للحياة الجميلة ومُتعها التي وفَّرها لها، كأنها أقسمت على أن تبقى كما هي شاحبة وهزيلة، تقضي يومها في الغسيل والطبخ، وحين تنام، تنام كالجثة"[5].

---

(1) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص209.

(2) آخر الطريق، ص110.

(3) جرح الوردة، ص123.

(4) هذه الغرابة دفعت بالناقد كامل عراب إلى اعتبارها نموذجاً غير صالح للمعالجة الروائية؛ فالكاتب لم يترك للقارئ أيَّ فرصة للتعاطف مع الشخصية، بإظهاره لها في صورة سلبية، تدعو إلى التعاطف مع الزوج القاهر بدلاً من التعاطف معها. ينظر: انتقام الغزلان المسحورة. كامل عراب. ص84.

(5) عرس الخريف، ص88.

4- رواية ليالي نجمة:

تقدم البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة أنماطاً متعددة للمرأة النمطية الدائرة في فلك الواقع، ويحوصل المقطع الحواري الداخلي - الدائر في خلَد محمد المعلولَ- نمطية المرأة المتأصِّلة في زمنياً، التي لم تزدها التغيرات السياسية، والاقتصادية إلا ثباتاً، حيث "لم يتغير أيُّ شيء في المدينة القديمة التي ولد فيها المعلول، وقد خبِرها جيداً، بالرغم من غروب شمس إمبراطورية آل عثمان ومجيء الطليان(...) النساء مازلن سجينات في البيوت لا أحد يدري بماذا يحلمن، ولا بماذا يفكِّرن ولا ما هي همومهن غير الطبخ وإنجاب الأطفال، عند مجيء الصيف يحتمين من الحر اللاهب في حجرات النوم الباردة ويتبادلن مع جيرانهن الأسرار والأحجبة المضادَّة للحسد والوساوس"[1]، فسلطانة- أم حورية- تكرِّس صورة الأم الأرملة التي تخلَّى عنها سندها الرجل؛ فتتحول من شخصية مقهورة إلى قاهرة متفاعلة - نصياً- مع أم فاطمة في رواية جرح الوردة؛ فهي تسعى إلى تنميط ابنتها بربطها برجل أيٍّ رجل يضمن اندراجها ضمن إطار النمطية ويكفل عدم ظهور أي خطر من جهتها[2]، وإن تدخلت لتخليصها من الزوج الأول فإنها ترفض أن تفعل ذلك مع الزوج الثاني؛ لأنها تدرك بحكم التجربة أن الأسرة مؤسسة حماية اقتصادية، واجتماعية[3]، وأن الرجل هو ملاذ المرأة الآمن، ويظهر ذلك في نصيحة أم حورية لابنتها عندما جاءتها هاربة من زوجها حيث "قالت لها بصوت متعب: ومع ذلك فليس لك إلا هو بخيره وشره"[4].

أما نموذج المرأة النمطية المنتمية إلى واقع طبقي راقٍ فجسمته شخصية مبروكة- أم زهرة- فهي تعيش بوجهيها القاهر والمقهور؛ ففي جانبها الأول هي مثال للمرأة المتصفة بتقديم فروض الولاء والطاعة للزوج، إذ يجب عليها ـ بوصفها

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص152.

(2) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص39، 67.

(3) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص103.

(4) ليالي نجمة، ج1 ص337.

نموذجاً نمطياً- أن تتحمّل ظلم الزوج؛ فليس لها حق البوح بما تعانيه حتى في مستوى إشباع العواطف والغرائز؛ التي تبرز أنانية الرجل؛ "لم تبح لأحد بالعذاب الذي عانته بعد أن تعرفت على لذة الفراش، في الوقت الذي انصرف فيه رجلها إلى الاهتمام بتجارته وغفل عنها كأنها قطعة من الأثاث لا تلفت النظر"[1]. أما في جانبها الأخر فتتحول إلى تجسيد جانب من جوانب القهر عندما تسهم في إخضاع ابنتها لمسلمات العادات والتقاليد[2]؛ فتساند قرار زوجها إيقاف ابنته عن إكمال دراستها؛ قائلة لها: "لقد كبرت بالفعل يا زهرة، أبوك معه حق، يجب أن تبقي في البيت إلى أن يحنَّ الله عليك بابن الحلال ونفرح بك"[3]، موقف الأم من ضرورة ارتباط المرأة بالرجل لازمة متكرِّرة تكشف عن التفاعل النصي الذاتي بين البنى المضمونية، وخاصة عندما يكون الرجل ثرياً لتكتمل ثنائية المال والرجولة، ويتجلى ذلك- نصياً- في موقفها من خطبة منصور لزهرة؛ حيث "قلَّبت مبروكة شفتيها امتعاضاً وقالت مقاطعة لزوجها:

بائع سمك أعوذ بالله؟ (...)

يا رحمن يا رحيم، مجنون، كان يجب أن تطرده يا حاج.."[4].

وتتفاعل أم نجمة مع أم فاطمة - في رواية جرح الوردة- للدلالة على إدانة الواقع الذي يقهر المرأة ويدفعها إلى رهن ابنتها عند رجل متزوج من ثلاث قبلها؛ داعمة الرؤية على أن المرأة النمطية "امرأة مستهلكة(...) غير منتِجة ولذلك هي امرأة تابعة خاضعة لمالك القوة الاقتصادية الرجل؛ فعدم إنتاجها هو سر عبوديتها وخضوعها المطلق للرجل"[5]، وهذه السلبية تبلغ أوجها في القيام باستثمار جَسدِ

(1) المصدر السابق، ج1 ص251.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص384.

(3) ليالي نجمة، ج1 ص183.

(4) المصدر السابق، ج1 ص250.

(5) الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص63.

نجمة الذي "ظلت تخفيه في ثيابها الفضفاضة طوال خمس وعشرين عاماً (كذا) إلى أن قايضته أمها بنشارة الذهب التي تساقطت من يد تاجر الجملة"[1].

تكرار النماذج النمطية يحمل الدلالة على سيادة هذه النمطية في داخل بنية الواقع ويبرز ذلك في تكرار قضية تعدد الزوجات التي تظهر الاستعباد الجماعي الذي يمارسه الرجل تجاه المرأة، التي تقابل نزواته بالاستسلام والخضوع؛ فالمرأة النمطية مستعدة لتقبل تقلبات الرجل ونزواته، فهي تكتفي بالتأقلم معها[2]، وذلك باسترضائه وإشباع غروره؛ فزوجات الحاج عبد الرازق "كن يتسابقن إلى إرضائه بكل الطرق والوسائل، كن يتبارين في زينتهن وإعادة طلاء أقدامهن بالحناء، وتبخير حجراتهن بالإضافة إلى النظافة، والعناية بطعامه كرجل أكول، يحرص دوماً على تقديم الهدايا لهذه التي يُعجب بطعامها..." [3]، ولا رغبة لهن في الخلاص منه حتى عندما يتعرضن للإهانة الجسدية؛ "انهال عليهن بعصاه ذات المقبض الفضي، وقد اختلطت ضرباته العشوائية بالشتائم، في لحظات تفرقت الضرّات الثلاث مولولات ولاذت كل واحدة منهن بحجرتها"[4].

❖ ثانيا: المرأة المهمَّشة: (الأرملة، المطلقة، العانس)

تطرح البنى المضمونية المتخيلة أنماطاً من الشخصيات النسائية تعيش مهمشة داخل المجتمع، وهي إفراز من إفرازاته السلبية على الصعيدين الاجتماعي، والاقتصادي[5]، وهذا التهميش مردُّه - غالباً- غياب الزوج، أو تخليه عن المرأة

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص566.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص412.

(3) ليالي نجمة، ج1 ص104.

(4) المصدر السابق، ج1 ص108.

(5) يعتبر سمر روحي الفيصل الشخصيات المهمشة مجرد رموز لحكايات هامشية، وزوائد لفظية، لا يؤثر حذفها في سياق الأحداث، ولا يغير شيئاً في الرؤية التي تحملها تلك الأحداث !!. ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص105.

بسبب الطلاق، أو عدم اهتمامه بها وهو ما أفرز أنماطاً من الشخصيات المهمشة تمظهرت في ثلاثة أصناف هي: الأرملة، والمطلقة، والعانس.

1- رواية المطر وخيول الطين:

تضطلع شخصية عزيزة الخياطة بدور المرأة المهمَّشة داخل البنية النصية فهي أرملة وجدت نفسها وحيدة، ما فرض عليها أن تعول نفسها بنفسها، وتحاول في الوقت ذاته إعادة بريقها الذي انطفأ حتى يعيد الواقع استيعابها من جديد، يقول الراوي عن مأساتها: "إذا كانت عزيزة الخياطة قد انصرفت بعد غرق زوجها إلى خياطة الأثواب، فقد انصرفت بعد فترة وجيزة إلى جمع وخياطة الأخبار أيضاً(...) تطوف بالشارع وبيوته ملتمسة معرفة آخر ما تولَّد في دورة الحياة اليومية في الشارع من أخبار وأسرار كما يثور الغبار عند هبوب الرياح"(1)؛ فالمرأة المهمشة تصبح خارج إطار الواقع، ومن ثم يصبح من حقها أن تعمل وتخرج من دون أن تتعرض للرقابة التي تمارس على المرأة النمطية، خروج المرأة المهمشة إلى العمل حمل دلالة سلبية تدين المجتمع، وترتكز هذه الإدانة على أن المرأة "عندما تعمل يكون عملها دالاً على اختلال ما في بنية المجتمع (...) وهذا العمل عندما يتحقق، يتحقق كردة فعل للفقر وانعدام وسائل الإنتاج خصوصاً عندما تفقد المرأة الزوج عن طريق الوفاة، أو الطلاق أو عندما يعجز الزوج عن العمل"(2)؛ فالعمل وليدُ الحاجة وليس ممارسة لحق مشروع أو تحقيقاً للاستقلالية، أو إثبات الذات، وليس دلالة على تطور الوعي داخل المجتمع.

المرأة المهمشة لا تختار مصيرها؛ فترملها أكثر من مرة جعلها غير مرغوبة، والبقاء والانتظار معناه التحول إلى دائرة التهميش، فللوهلة الأولى اعتصمت عزيزة الخياطة "بالصبر وقالت: إن الله لن ينساها(...) وفي النهاية ضاقت بصبرها ووحدتها وسوء حظها؛ فهجرت آلة الخياطة وأخذت تقضي أغلب الوقت مستندة إلى حافة الباب... تقلِّب عينيها في المارة من رجالات الشارع ومن الغرباء أو

(1) المطر وخيول الطين، ص42- 43.

(2) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، محمد الدغمومي، ص115-116.

الزوَّار(...) ما بالهم يمرون بها فيلقون عليها هذه النظرة المنطفئة التي لا معنى لها ولا طائل من ورائها"[1]، رد الفعل على ذلك يظهر في سعي المرأة باتجاه الرجل؛ فهي "تدرك وطأة البيئة التي تحيط بها ومشقة الحياة الناتجة عن غياب العائل لذلك كانت تسعى للبحث عن زوج يقيها ذل العمل الوضيع والمضني"[2]، ومن هنا فقد "شرعت على الفور تطوف بالشارع والمناطق المجاورة مختلسة النظر إلى كل رجل تصادفه في طريقها"[3].

يبقى هاجس الزمن منغِّصاً يضغط على المرأة المهمشة ويفرض عليها البقاء على هامش الواقع، فمرور الزمن معناه ضياع الجسد وهو معادل موضوعي للإهمال أو التهميش، لذا فإن على المرأة أن تسعى لاستثمار الجسد قبل أن يندثر، وذلك ما تقرُّ به عزيزة التي تتحسر على أنها قد "كانت فيما مضى ذات نصيب وافٍ من الجمال والأنوثة، وها هي سنوات العمر المهملة تتململ في قاع الزمن وتُقبِل في فورة واحدة كالقدْرِ حين يفيض بما يغلي فيه"[4].

في الرواية ـ ذاتها ـ تبرز شخصية المرأة العانس ممثلة في حليمة الزيانة التي تهمَّش لانتمائها إلى وضع اجتماعي متدن بسبب فقرها، ونسبها المجهول؛ فيتحول غياب الغطاء الاجتماعي المدعَّم بقصور علَى الصعيد الاقتصادي إلى سبب تهمَّش الشخصية من أجله؛ فـ"كم هي ظالمة هذه الحياة فلو كانت حليمة من أسرة غنية، أو من أسرة معروفة لما عدمت رجلاً يجري وراءها حتى يسقط من الإعياء، أما هذه المرأة المقطوعة من شجرة والمجهولة النسب فإن ألسنة السوء هي التي تجري وراءها وتنهش لحمها"[5].

حليمة الزيانة ـ العانس ـ تتماهى مع عزيزة الخياطة بسعيها لكسر طوق

(1) المطر وخيول الطين، ص50.
(2) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص367.
(3) المطر وخيول الطين، ص51.
(4) المصدر السابق، ص96.
(5) المصدر السابق، ص 124.

العزلة والتهميش؛ فتعمل في تزيين العرائس، هذه المهنة تحمل دلالة فقدان الشيء في الواقع والسعي إليه من خلال الوهم والخيال؛ فيتحول العروسان إلى الدلالة الرمزية على أمنية لم تتحقق، فحليمة تنتظر العريس "في توتر وقلق وكأنه قادم من أجلها، كل ذلك والعمر يتقدم بها دون أن يبالي بها أحد"[1]، ضغط الزمن والتهميش يدفعان بها إلى السعي نحو الرجل بعد يأسها من سعيه إليها، وإن كان ذلك في إطار علاقة غير مشروعة بعيداً عن أنظار الرقباء، وحماة التقاليد الذين اضطروها إلى فعل ذلك[2].

2- رواية عين الشمس:

الشخصية المهمشة حاضرة في رواية عين الشمس في شخصية قميرة التي يعود تهميشها إلى سبب اقتصادي ناجم عن غياب افتراضي للزوج بسبب العمى، ما يحكم على المرأة أن تعيش وضع الأرملة وزوجها لازال على قيد الحياة[3]، ولتحسين وضعها تمارس بعض المهن التي تعتبر- من وجهة نظر سكان القرية- وضيعة تنفر منها النساء عادة، "فهي القابلة، وهي التي تغني في الأعراس بصوتها الأجش فلا تطرب أحداً، وتنوح في المآتم وتذرف الدمع بلا حساب، ولا تنسى أن تتقاضى أجرها في كل حالة على حدة. كانت تعمل بهمة في أوقات الفراغ على إضرام النار في قلوب الرجال والنساء على السواء"[4]، وهي تتجاوز دلالة التهميش إلى إعطاء صورة سلبية للمرأة الحارسة لقيم القهر؛ فـ"ما أن ثبت لدى قميرة أن الموازين التي تدافع عنها بحزم توشك أن تصير حطاماً لا نفع فيه بيدي صبية مراهقة، أسرعت كالريح القبلية إلى منزل سليمان والد الفتاة"[5]، لتحذيره، ولتطلب منه أن يتخذ الإجراء المناسب لردع ابنته.

---

(1) المصدر السابق، ص113.

(2) ينظر: المطر وخيول الطين، ص125، والقضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص 374- 375.

(3) ينظر: عين الشمس، ص17.

(4) المصدر السابق، ص 13.

(5) المصدر السابق، ص66.

3- رواية جرح الوردة:

تبرز مبروكة - أم فاطمة - بوصفها نموذجاً للأرملة التي غاب عنها الزوج فتقع تحت ضغط الحاجة التي لا يكفلها أحد غير الرجل، الأمر الذي جعلها تسعى إليه في ارتباطٍ متسرِّعٍ محكوم عليه بالفشل، فقد "نظرت إلى كتفيه العريضتين فظننت أنه أهل لأن يُسهم في حمل جزءٍ من التركة الجسيمة، أربع بنات أكبرهن تدرج نحو سن المراهقة، ولكنه ما لبث أن تكشف عن إنسان عاجز لا همَّ له إلا أن يملأ معدته الكبيرة بالطعام والخمر، ثم يستلقي على جنبه وينام"(1)، سكر الزوج وتحمل الزوجة المسؤولية يتجدَّر - دلالياً - في البنية المضمونية التي لا يقوم فيها الزوج بأيِّ دور على مستوى السرد أو الحوار، ما يدعم دلالة تصنيف شخصية مبروكة في عداد الشخصيات المهمَّشة التي لم تغادرها صفة الأرملة، ومن ثم تدحض البنية المعرفية السائدة، التي تتمحور حول أن الرجل هو من يمثِّل السند للمرأة؛ فأم فاطمة ظلت معرضة لقرصة الفقر، وتحمل مسؤولية الأسرة بالإضافة إلى مسؤوليتها عن زوجها السكير، ما دفعها إلى المتاجرة بابنتها عند عبد الغني الانتهازي، ويصبح طلاق ابنتها منه مصيبة اقتصادية تطالها أكثر من ابنتها، و"إذا وقع الطلاق فسوف تكون خسارتها أكبر من خسارة ابنتها، فاطمة يمكن أن تجد زوجاً آخر بسهولة، أما هي فأين تجد صهراً مثل عبد الغني(...) يعطيها دون أن تطلب، لا يعدُّ كمْ أعطى ولا يبالي بذلك، من هذه الأموال تنفق على أبنائها، وعلى زوجها العاطل عن العمل، الذي يقضي يومه في السكر والعربدة"(2).

أما مريومة الزينة - الشخصية العابرة- فتضطلع بدور المرأة المهمشة التي يجبرها التهميش على ممارسة مهنة الدجل والشعوذة، لكن البنية النصية توظف الشخصية لهجاء واقع الطفرة النفطية، فعلى الرغم من التقدم المادي لا يزال يرسف في التخلف والماضوية، من خلال التعويل على المغيب، والتوقف عن الحركة

---

(1) جرح الوردة، ص72.

(2) آخر الطريق، ص50.

الفاعلة[1]، فاللجوء إلى مريومة المشعوذة دلالة على سيادة ذلك في المجتمع ببناه المتعددة، وها هي تعبِّر عن ذلك في حوارها مع فاطمة؛ فتقول: "أمس كان عندي ناس كثيرون.. ازدحم البيت بهم، لا أدري ما الذي يجري في الدنيا؟ الأمراض تنزل على رؤوس الناس من السماء، لا نجد واحداً لا يشكو من علَّة، قبل سنوات كان يجيء عندي واحد أو اثنان في اليوم، يا ساتر"[2]، وتلخِّص الشخصية عبر حوارها الخارجي شمولية الفوضى عقب الطفرة النفطية؛ فمن بين المترددين عليها: "الرجل الذي يشكو من كساح في رجليه عجز الأطباء عن علاجه، المرأة العاقر التي لا تنام الليل خوفاً من الطلاق، المجنون الذي يهذي ويتخيل نفسه راكباً حصاناً من ذهب، المراهق الذي طردته حبيبته لأنه أخفق في دراسته، المراهقة التي هجرها حبيبها بلا سبب واضح، فتاة تعاني من مرض عصبي غامض، موظف كبير لم يوفق في القفز إلى وظيفة أكبر، العانس التي ضاق بها أهلها وتخشى أن تقضي عمرها دون زواج"[3]، الصورة السابقة تظهر المرأة كائناً ضعيفاً ساعياً إلى الارتباط بالرجل خوفاً من اندثار الجسد والسقوط داخل دائرة التهميش، والصورة وإن حملت في ظاهرها إدانة للمرأة فإنها تتعدَّى ذلك إلى الدلالة على إدانة المنظومة الاجتماعية بصفة كاملة؛ فهي من أسهمت في تهميش المرأة ونظرت إليها من خلال ثنائية: الجسد والزمن[4].

4- رواية الجريمة:

تؤدِّي المرأة المهمَّشة دوراً يتجاوز توضيح مساوئ الواقع إلى هجاء الاحتلال الإيطالي، ومضاعفاته على الصعيد الاجتماعي، حيث كانت المرأة المهمشة جزءاً

---

(1) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، ط1، 1999م، ص100.

(2) آخر الطريق، ص24.

(3) المصدر السابق، ص25.

(4) هذه الرؤية يتبناها ـ تحديداً ـ كل من رمضان سليم وأحمد الشيلابي. لمزيد من التفصيل ينظر: زمن الرحلة والاكتشاف. رمضان سليم ص116، والقضايا الاجتماعية في الرواية الليبية. أحمد الشيلابي.ص 376- 377.

منها، فالقتل، والنفي، والاعتقال فرض على المرأة أن تهمّش مبكراً، وتخرج للبحث عن رزقها، هذه الدلالة تتحقق - داخل البنية- في الصورة الجماعية لنماذج المرأة المهمشة، حيث تظهر في السوق في صورة جماعية مغايرة لما يحصل في الأوقات الاعتيادية، فقد "كان هناك عدد من المتسوّلات الأرامل والعجائز"[1].

ولتأكيد البعد الأيديولوجي العام وتسييسه لإدانة الآخر تبرز مهنة العرافة من بين المهن الشائعة في تلك الفترة، والبنية تعطيها مصداقية في التنبؤ بحالة الوطن، وكأن النبوءة قد أصبحت صنواً للحقيقة داخل المجتمع، الذي لم يعد في حاجة إلى اليقين لمعرفة مصيره الذي يمضي إليه، فما "تقوله مبروكة العرّافة لا يحتاج إلى دليل أو إثبات، إذ أن نبوءاتها وأحلامها أيضاً وفقاً لما يشيعه أهل القرية لها ظل في الأرض كالأشجار وصومعة الجامع؛ فهي التي حلمت بالجراد الذي هاجم مدينة درنة منذ تسعة عشر عاماً؛ مرتدياً بدلات عسكرية ومسلّحاً بالبنادق والمدافع"[2].

أما في نموذج أم السعد فتختلط الرؤية الواقعية للمرأة المهمشة ببعدها الرمزي؛ ففي جانبها الواقعي تبدو شخصية أم السعد ضحية للحرب الظالمة التي قضت على السعادة في مهدها متماهية مع عبد الله الطيب وزهرة، ما يؤكد أن رواية الجريمة محكومة بالعلاقات المأزومة والمجهضة؛ فالسعادة دائماً تكون عابرة وقصيرة[3]؛ "فقد داهم عدد من الجنود الطليان منزلها تحت جنح الظلام وانتزعوا زوجها من أحضانها بقسوة على إثر وشاية لم تخطئ هدفها، جرجروه إلى الساحة وشنقوه دون محاكمة في شجرة متيبّسة"[4]. لكن أم السعد لا تتفاعل - نصياً- مع الشخصيات السابقة فعلى الرغم من صغر سنها لم تقم باستثمار جمالها لتجديد العلاقة مع الرجل، أو البحث عن عمل، لترتفع إلى البعد الرمزي، فقد "أفاقت بعد

(1) الجريمة، ص80.
(2) المصدر السابق، ص 69.
(3) ينظر: استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 26،13، 8، 2003م، ص10).
(4) الجريمة، ص 47.

أسبوعين من عمر مأساتها الفاجعة؛ لتجد أن روحاً أخرى قد حلّت فيها، روح امرأة عنيدة مصممة على الثأر والانتقام...لم تتوانَ لحظة عن تنفيذ ما قررته فجاءت بصرّة ثيابها، لم تأخذ معها فيما عدا ذلك سوى سكين المطبخ الذي كان والدها ينحر به أضحية العيد، وقد استعملته في قطع رقبة أسير إيطالي حكم عليه بالإعدام من قبل المجاهدين في الجبل"[1]. شخصية أم السعد - في بعدها الرمزي- تلتحم مع الوطن لتمثل عراقته، وأصالته، وبعده الأمومي، بعد أن جسدت زهرة نضارته وحاضره؛ فـ"اسمها كان يتردّد في غبار المعارك، وفي أوقات الهدوء النسبي وفي جلسات السمر، إشادة بفضلها على الثوار الأهالي، إذا أقسم أحدهم برأسها فهو لا يخِلُّ بقسمه حتى ولو أدّى ذلك إلى قطع عنقه"[2]، فالبعد الرمزي يتجلى في احتضانها أبناء الوطن المجاهدين والمشردين الكبار والصغار، فهي من يداوي جراحهم ويخفف آلامهم[3]، والبنية النصية تبوح بأسرارها عندما تقرر أن زهرة وأم السعد وجهان لرمز واحد هو الوطن وقد تشعبت جذوره ما بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ فعبدالله الطيب "لم يدرك إلاّ في تلك اللحظة وجه الشبه بين ملامح زهرة وقسمات وجه أم السعد، كما لو أنهما ورقتين في شجرة توت ذبلت، إحداهما موشكة على السقوط في خريفها البارد، أما الأخرى فمازالت نضرة وغضة، على غصنها الأخضر عندما دهمتها الرياح المسمومة"[4].

5- رواية ليالي نجمة:

تتعدّد شخصيات المرأة المهمّشة في رواية ليالي نجمة؛ فسلطانة - أم حورية- ترمّلت في أول عمرها لتضطر إلى استغلال جمالها سلبياً؛ فـ"بعد أيام قليلة عادت إلى دنيا الأعراس والسهر أكثر حيوية وإثارة كالزهرة التي اغتسلت بالندى لم

---

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر السابق، ص 46.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 49.

(4) المصدر السابق، ص 171.

تتوقف للحظة واحدة لكي تنظر وراءها"[1]، ويلعب الزمن دوره في توطيد تهميش الشخصية، فسلطانة بعد تقدمها في السن، "عرفت غدر الزمن، وبرغم كل هذا فهي لم تذعن لقدرها المحتوم بالبقاء حبيسة أربعة جدران (...) فقد انقلبت مغنية الأعراس الذائعة الصيت إلى امرأة أخرى تتاجر بالأعشاب الطبية والأدوية الشعبية"[2]، ومن خلال هذه المهنة يتأكد التفاعل النصي بينها وبين شخصية مريومة الزينة في جرح الوردة؛ عندما تتحول مهنتها إلى الدلالة على إدانة الواقع بصفة عامة، يظهر في تكرار المشهد الشمولي للشخصيات المترددة على منزل العرافة؛ فقد "تحوَّل منزلها الواقع في زنقة النساء إلى قبلة لأهل المدينة القديمة فيما يُشبه خلية النحل يضج بزواره من المرضى من كل الأعمار والشرائح الاجتماعية، كان هناك الكهل الذي جاء متشكيًّا من أوجاع في ساقيه ومن قلة النوم ومن الشعور بالوحدة(...) وكانت هناك المرأة السيئة الحظ وقد حضرت للبحث عن طفل في دخان البخور أو في قعر زجاجة دواء متذمِّرة من خداع الشيوخ والفقهاء(...)، أما مرضى الأعصاب فهم أكثر من أن يُعدُّوا، فتيات في عمر الزهور ونساء كن مثالاً في حياتهن الوادعة والمطمئنة، ولم يخلُ منزلها من الحرفيين إلى جانب أصحاب الوظائف الكبيرة وكان آخر هؤلاء هو الشاويش عبد الله"[3]، تهميش سلطانة يتجلَّى في تهميش ابنتها - حورية- بسبب ممارسة الأولى مهنة الغناء، فالمهنة السيئة السمعة تؤدي إلى تهميش الابنة التي تتحول إلى امرأة مطلَّقة عقب زواجها الأول من الحوذي، فتصبح معضلة المرأة المهمَّشة مزدوجة؛ بانتمائها إلى وسط اجتماعي متدن إضافة إلى كونها مطلقة الأمر الذي يكرِّس وجودها داخل دائرة الإهمال، فتضطر إلى طلب النجاة بأيٍّ وسيلة وإن كانت متصفة بالتسرع؛ فالرجل هو طوق النجاة دائماً؛ فقد "عادت إلى أمها التي لم ترحم دموعها فأعلنت عليها الحرب بلا هوادة؛ مما اضطرها إلى أن تتخذ من جبَّة عبد الرحمن الغاوي قارب نجاة؛

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص46.

(2) المصدر السابق، ج1 ص47.

(3) المصدر السابق، ج1 ص47- 48.

فصعدت إليه بلا رويَّة، وكان أن أبحر بها إلى شاطئ موحش، أدمن الرجل جسدها وعمى عن كل الأشياء الأخرى"[1].

يتوالى حضور الشخصية المهمشة راسماً صورة شمولية لها وتجسمت - على مستوى البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة- في شخصيات: فطُّومة الخياطة، وأمباركة الدلالة، ومسعودة فلفل، والبرناوية.

في نموذج فطُّومة الخياطة تظهر صورة الأرملة التي اعتزلت الواقع ملتزمة الوفاء لذكرى الزوج والعيش في الماضي، الذي لم تخترقه إلاّ من خلال العمل، لكن العمل الذي اختارته يساعد على التقوقع؛ فهي تمتهن الخياطة التي تلزمها أن تبقى في البيت؛ لـ"تبكي عمرها الضائع برمته، السنوات التي تبددت فيما هي تنحني على آلة الخياطة اليدوية إلى أن تقوَّس ظهرها وشحبت عيناها، لقد ردت عشرات الخطَّاب على أعقابهم بقلب من حجر، بالرغم من زخم الإغراءات"[2]. فطُّومة الخياطة نموذج للمرأة التي لم تهمَّش وإنما اختارت التهميش، وكأنها تتفاعل - نصياً- مع شخصية أم السعد - في رواية الجريمة - من جهة تفتيت الصورة النمطية المتكرِّرة المحمِّلة الواقع المسؤولية الكاملة في تهميش المرأة، لتُبرز البعد العاطفي في قضية التهميش، فهذا منصور يقول لعمَّته: "تبكينه بعد ربع قرن يا عمتي؟

شهقت العمة الضائعة في دموعها وأجابت:

- وحتى آخر يوم من عمري يا منصور!!" [3].

أما شخصية أمباركة الدَّلاَّلة فتتفاعل - نصياً- مع نماذج سابقة كعزيزة الخياطة، وقميرة القابلة - في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس- بوصفها نموذجاً للمرأة المهمشة بسبب عامل الزمن، ما يُجبرها على ممارسة التجارة، ونقل الأخبار؛ اللتين هما لازمة متكررة في المتون الروائية، فـ"أمباركة الدلالة(...) عُرفت

(1) المصدر السابق، ج1 ص343.

(2) المصدر السابق، ج1 ص216.

(3) المصدر السابق، ج1 ص216.

بدأبها الذي لا يبارَى في اصطياد الأخبار وجمعها(...) ما إن يقع الخبر في حوزتها حتى تعيد صياغته وتلميعه بما يتلاءم وذوق كل واحدة من زبوناتها على حدة"[1]، كما حملت دلالة نمطية القيم السائدة وذلك عندما تصوَّر بوصفها دالَّة على الثابت، وكأنها جزء من معالم الزمان والمكان؛ فـ"لا أحد يغلق بابه في وجهها، ولا أحد ينكر معرفته بها، فهي أيضاً من معالم المدينة القديمة الباقية على مرِّ الزمن، تأتي محمَّلة بهموم الناس وأحلامهم وأوهامهم وفضائحهم في نفس القفَّة التي تمتلئ باللوازم النسائية"[2].

مقاربة شخصية مسعودة فلفل تُظهر وجهاً آخر للمرأة المطلَّقة التي تختار العمل في مهن هامشية عقب طلاقها، ما عرَّض سمعتها للإساءة، ولمزيدٍ من التهميش والإبعاد، عبر سلسلة الإشاعات التي أحيطت بها من قبل سلطانة منافستها في مهنة الغناء، ولتوطِّد دلالة التهميش الناجم عن السمعة السيئة لشرف المرأة، التي تقذف بها خارج دائرة التهميش إلى مستوى دائرة النبذ. "ذلك أن شيئاً كهذا إذا شوَّه سمعة أيِّ امرأة فإن أثره لا يزول، وإذا زال بحكم النسيان فإن رائحته على الأقل تظلُّ عالقة بها على مرِّ الزمن، وهكذا فما إن يُذكَر اسم مسعودة في أيِّ مكان حتى تفوح تلك الرائحة من حوله مجدَّدا"[3].

وتضطر البرناوية - النموذج الآخر للأرملة - إلى امتهان التسوُّل بعد أن أصبحت امرأة مهمَّشة لتتفاعل - نصياً - بمهنتها مع شخصيات المرأة المضطَّرة للعمل في المهن الوضيعة، لتحمل الدلالة على معاناة المرأة من جهة، وغياب الضمانات الاجتماعية التي تكفل عدم تهميشها من جهة أخرى[4]، في ظل غياب الرجل الذي يبقى الحامي للمرأة من الضياع، فتسعى باحثة عنه بعد يأسها من

(1) المصدر السابق، ج1 ص380.

(2) المصدر السابق، ج1 ص380.

(3) المصدر السابق، ج1 ص301.

(4) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص343- 344.

سعيه نحوها، فتقول "بلا مواربة: تزوَّجني يا عبد الله وأجرك على الله"[1]، لكن الشاويش عبد الله يدرك ما عكسه الزمن على جسدها إذ يكفي تأثيره على جسد المرأة لكي تُبعد وتهمش من دائرة اهتمامه، فقد "توقَّف ليتفحصها (...) فلم يجد فيها المواصفات التي كان يضعها نصب عينيه، كانت ذات جمال لا بأس به، ولكنها أكبر منه سنّاً إضافة إلى كونها أرملة وأم لطفلة صغيرة"[2]. اضطّرار البرناوية للقبول بالزواج من متسوِّل مثلها يعزِّز دلالة التهميش الذي تعاني منه الأرملة، وتتعزَّز هذه الدلالة بوفاة الزوج المتسوِّل، حيث تضطر إلى العودة "إلى ممارسة مهنتها القديمة في الطواف بالقلوب الرحيمة واحتلال مكانها يوم الجمعة في سقيفة جامع الباشا عند أول الصف"[3]. وتهميش المرأة يمتد تأثيره ليطال البنية الأسرية التي تتعرض إلى التفتت؛ فبسبب مهنة التسوُّل تُعرِّض ابنتها - المتسولة أيضاً- إلى الضياع الجسدي؛ حيث "شهد الشحاذون بأنها غادرت الجامع في أثر إشارة من أحد المصلين يضع خاتماً ذهبياً في إصبعه"[4].

(1) ليالي نجمة، ج2 ص104- 105.

(2) المصدر السابق، ج2 ص105.

(3) المصدر السابق، ج2 ص108- 109.

(4) المصدر السابق، ج2 ص109.

المطلب الثالث
الشخصية المقهورة (المرأة المنبوذة)

❖ **مدخل عام:** (**الجنس في الرواية**)

البنى المضمونية في بعدها الاجتماعي تطرح شخصية المومس بوصفها الشخصية المعرضة للنبذ، حيث لا يُلتمس لها أيٌّ عذر في اختراقها للقيم السائدة، بل تقابل بالنبذ، ويتم تجاهل الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أدت بها إلى السقوط في الرذيلة، والتحول من امرأة نمطية إلى امرأة منبوذة مُتبرًّأ منها، ونظراً لأهمية شخصية المومس، وحساسية موضوع الجنس كان لزاماً أن يتم التطرق إليه بصفة عامة قبل الخوض في تتبع دلالات التفاعل النصي لشخصية المومس عند خليفة حسين مصطفى.

توظيف الجنس في الرواية من أكثر المواضيع إثارة للحساسية، وخاصة في ظل القيود الاجتماعية المدعَّمة بالمرجعية الدينية، ما يجعل التعامل مع الجنس من قبيل المحرَّم على مستوى الحياة الشخصية، أو الثقافة العامة للفرد، ولا شك في أن الأمر سيغدو أكثر خطورة إذا ما تم التعرُّض إليه داخل بنية النص المتخيَّل، إذ إن المحرَّم من قبل المؤسستين الدينية، والاجتماعية قد ألقى بظلاله على الإبداع الروائي؛ فأصبحت هناك حساسية مفرطة من تناول الموضوعات المتعلقة بالجنس؛ عبر قيود تكبِّل حرية الروائي، تتجسد في قيود النقد الروائي، الذي أصبح يضطلع بدور المراقب الأخلاقي على الكاتب، الذي يجب عليه – وفقاً لهذا النقد – أن يكتب أدباً، ويكشف واقعاً ولكن ضمن حدود..الحدود مستندة على معايير اجتماعية، ودينية صارمة لا يسمح للروائي بأن يتجاوزها!!. في حين غاب عن المتعاطين لهذا النمط من النقد طبيعة الفن الخاصة؛ حيث "إن مقياس الفن العظيم هو مدى تغلغله في النفس الإنسانية، لا مدى قدرته على التقاط الظواهر السطحية"[1]، هذه

---

(1) أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص52.

الطبيعة تضع الأمور في نصابها للنقاد الأخلاقيين، والكتاب الروائيين؛ بحيث لا يصبح الفن الروائي تعاطياً حسيًّاً مفرطاً مع موضوع الجنس، ومن ثم الابتعاد عن التعاطي مع الجانب الإنساني فيه، ومن ناحية أخرى لا يتحول النقد الأخلاقي إلى أداة قمع تمنع الروائي من الاقتراب من القضايا التي اصطلح على اعتبارها محظورة اجتماعياً ودينياً، ومن هذا المنطلق يصبح التركيز منصباً على إبراز الأبعاد الدلالية للجنس؛ حيث إن "المسألة الجنسية حين تؤخذ في السياق وليس لأجل الجنس وحده تصبح من النسيج الإنساني للرواية، وتعطي كثيراً من الكشوف بالنسبة لعقلية الأبطال وتصرفاتهم"[1]، التي ترتبط دلالياً مع الرؤية العامة لبنية النص المضمونية.

أما المثير للانتباه فيبرز من المقارنة بين تعاطي مسألة الجنسية قديماً وحديثاً؛ إذ أنه "لدى أقل مقارنة بين الموروث الأدبي والأدب المعاصر، يتخايل أن ضغط الحرام على ذلك الموروث أدنى، وفي رأس ذلك الحرام الديني والجنسي. لكأنَّ فسحة حرية التعبير ضاقت حتى الخنق اليوم"[2]، وبالعودة إلى ذلك الموروث لا يبدو أن الجنس قد كان على درجة من الحساسية كالتي هو عليها اليوم، على صعيد الفقه أو الإبداع؛ فقد كانت المسألة الجنسية "تشكل الخط التناسقي والأساسي في ألف ليلة وليلة، إذ منها تنطلق الحكاية الأم وإليها تعود القصص الفرعية، وحولها تتمحور جلُّ القضايا"[3]، بل إن كثيراً من المصنفات التراثية لم تتجاوز عند تناولها الجنس حدود المتعة وإطار التسلية، فلم يجد الأصفهاني، والجاحظ، والنفزاوي - على سبيل المثال - حرجاً من سرد المشاهد والمصطلحات الجنسية[4]، ولم يتأخر الفقهاء عن الاستشهاد بالشعر المتضمِّن بعض المصطلحات

(1) حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص245.

(2) فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، ص175.

(3) الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، ص112.

(4) ينتبه عبد الله الغذامي إلى غياب الجدوى من كتاب الروض العاطر في نزهة الخاطر للقاضي النفزاوي، فهو – حسب رأيه – لم يتجاوز بُعد المتعة واللذة السريعة، حيث "يظهر الجسد المؤنث لدى النفزاوي بوصفه جسداً خلواً من العقل والبصيرة، وبكونه كائناً محكوماً بالشهوة، وخاضعاً لشروط الشبق ومتجرداً =

الحسية في المساجد أكثر الأماكن طهراً وتقديساً[1]، ما يشير إلى رجعية على مستوى الثقافة والوعي في الوقت الراهن، يتجاهل أصحابها أن الجنس يتجاوز البعد الحسي اللذّي إلى أبعاد أخرى سياسية، واقتصادية، واجتماعية، ما يعني تجاوز دلالاته الأولى على مستوى البنية النصية السطحية إلى مستوى البنية النصية العميقة، حيث تتم عملية تبئير الدلالات التي تطال الواقع بصفة عامة؛ لتتجذر أهمُّ وظيفة للجنس وهي تلك المتمظهرة في أن "الجنس حين يكون تعاطياً إنسانياً، يصبح فعالية اجتماعية أيضاً"[2].

كيفية توظيف الجنس - داخل بنية النص - ربما كانت المعضلة الكبرى التي أسهمت في تزايد النقد المعارض له، ذلك أن التعاطي مع الجنس يتطلب توضيح وجهه البشع قبل تقديم دلالاته الأيديولوجية العامة، وذلك يتطلب التعامل الحذر مع تقديم المواقف الجنسية وحيثياتها، وبخاصة عند عرض المشاهد الجنسية بتفاصيلها الدقيقة، خوفاً من خلق حالة من العداء بين القارئ والنص؛ ذلك أن الكاتب يقف أمام معادلة صعبة تتمثَّل في عرض القضية بحساسيتها، وفي صفٍّ طويل من القرَّاء يتفاوتون في مستوياتهم الثقافية، ومن ثم يتوجَّب عليه أن يحاول إبراز البعد الدلالي للجنس أكثر من التركيز المشاهد الجنسية المفرطة في حسيَّتها، التي لا تؤمن عواقبها في انحراف الدلالة النصية عن ذهن القارئ، وللخروج من ذلك فإن على الروائي تجنُّب "أن يكون هدفه الإثارة وأن يسهب في المواقف الجنسية دون أن تكون هناك ضرورة فنية"[3] لذلك، بل يكتفي بالاتجاه إلى ذكاء القارئ، وخلفيته الثقافية التي تحمل استعداداً لفهم رسالة النص من الإشارة، أو إعطاء المفاتيح، وترك الباقي لمخيلة القارئ، التي ستقوم بتوليد الدلالة بعيداً عن اللقطات

= تجرداً تاماً من أيِّ قيمة أخرى. لا قيم الدين، ولا قيم العائلة، ولا قيم العقل". ثقافة الوهم.. مقاربات حول المرأة، والجسد، واللغة، عبد الله الغذامي، ص17- 18.

(1) ينظر: فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، ص175، وشرق غرب.. رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص61.

(2) حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص132.

(3) القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبد الحميد جودة السحار، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د. ط، د. ت، ص120.

الجنسية السطحية التي لا طائل من وراء عرضها[1]، فمما حسب لصالح بلزاك- في تقديمه الجنس- أنه قد آثر "أن يقدِّم المدلول، والمعنى، والهدف، دون الاستغراق في جزئيات صغيرة لا تخدم الخط الروائي العام في كثير أو قليل".[2]

أما بخصوص تناول الجنس - روائياً- عند خليفة حسين مصطفى فقد اتضح أن المرأة تتعرض إلى القهر بسبب بُعدها الجسدي، وسيبلغ القهر أوجه في النموذج القادم الذي تمثله شخصية: المرأة المنبوذة، حيث تتعرض إلى النبذ بسبب تعرُّض الجسد إلى الانتهاك، والاضطرار إلى المتاجرة به تحت ضغط الحاجة، وهذا النبذ لا يراعي العوامل التي دعت المرأة إلى الوقوع في حبائل الخطيئة، للوقوف على كل ذلك ستتم مقاربة التفاعل النصي الذاتي للجنس من خلال شخصية المومس أو البغي، انطلاقاً من فرضية تقسِّم الشخصية إلى بعديها المنتمي إلى الأنا والآخر.

❖ أولا: شخصية المومس على مستوى الأنا

أ- تهميش توظيف الشخصية:

1- رواية المطر وخيول الطين:

في البنية المضمونية لرواية المطر وخيول الطين تظهر شخصية المومس بصورة باهتة، بحيث لم يتعدَّ التعرض لها حدود الإشارة السريعة من خلال شخصية حليمة الزيَّانة، التي يضطرها التهميش إلى إقامة علاقة سريِّة غير مشروعة خارج نطاق الشارع، بحثاً عن الخلاص من كبت العواطف والغرائز، ومن اللهاث خلف رجل "أنفقت نصف عمرها تقريباً في انتظاره فلم يقدَّر له أن يطلَّ عليها من باب أو نافذة".[3]

---

(1) يقول الروائي المغربي محمد شكري في معرض رده على سؤال يتعلق بمفهوم الكتابة الجنسية لديه: "لا أكتب كتابات جنسية من أجل الإغراء، لا أتاجر بمشاعر الناس في كتاباتي الجنسية، الجنس الذي أكتبه هو جنس بائس ويقزّز ولا يساعد المرتخين جنسياً على شيء". أسئلة الرواية، جهاد فاضل، ص204.

(2) أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص32.

(3) المطر وخيول الطين، ص122.

يظهر اضطراب البنية في تقديم شخصية حليمة الزيانة من المزج - الخالي من الدلالة الواضحة - بين شخصيتي المرأة المهمشة والمنبوذة في شخصية واحدة، حيث تظهر شخصية المرأة المصرَّة على التمرد عبر ممارسة البغاء، وكأنها بذلك تنتقم من الواقع عبر إقامة علاقة غير مشروعة[1]، ويمكن الزعم بعودة الاضطراب في تقديم الشخصية إلى البنيتين المضمونية والشكلية للنص، اللتين تضافرتا على جعل الشخصيات - بصفة عامة - تتسم بفقدان النمو الفاعل والمتفاعل فيما بينها؛ حيث تقدَّم حليمة الزيانة في علاقتها غير المشروعة عبر وعي شخصية الشيخ، في حين أنه كان في الإمكان إفساح المجال أمام الحدث النامي، أو الحوار الداخلي للشخصية لأنارتها، ولطرح رؤية ناضجة من خلالها. [2]

2- رواية عين الشمس:

كان بإمكان شخصية المومس أن تقدم بوصفها جزءاً من بنية المجتمع في فضاء المدينة؛ لكشف انهياره اجتماعياً وتردِّيه اقتصادياً، لكن الشخصية لم تتجاوز دور العاكس لصدمة المثقف الحضارية؛ فالشخصية لم تطوَّر لتشمل أبعاداً دلالية أخرى، ويتجلَّى ذلك - نصياً - من تقديمها السريع في وعي منصور؛ لتعكس جانباً من شخصيته، حيث "وقع عليه الاختيار من دون أولئك الذين يغصُّ بهم الميدان وقد صدئت قلوبهم وغرائزهم لأنه كان يتميز عنهم بمظهره الريفي ووجهه الشديد الشحوب، وبما يوحي بأنه لن يتراجع عن الخوض في أيِّ بركة تصادفه حتى أذنيه أو حتى القاع".[3]

3- رواية جرح الوردة:

وبمقارية رواية جرح الوردة فإن شخصية المومس تبدو أكثر ثراء مقارنة بالروايتين السابقتين؛ وخاصة على مستوى بنائها المضموني، المتمثِّل في طرح

---

(1) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص459.

(2) ينظر: المطر وخيول الطين، ص113-114.

(3) عين الشمس، ص97.

معاناتها وهمومها، وكذلك التركيز على مبرراتها الخاصة في اختيار امتهان الدعارة، وفي هذا السياق تبرز شخصية هنية بعلاقتها غير المشروعة مع عبد الغني الشخصية الانتهازية؛ لتكتمل دائرة النساء من حوله، التي تألفت من: خيرية زوجته الأولى، وفاطمة زوجته الثانية، ثم هنية المومس.

شخصية هنية تُبرز تأثير البنية الاجتماعية على المرأة؛ فتظهر بوصفها "إحدى ضحايا المجتمع الرِجالي، الذي لم يوفِّر لها الضمان أو الأمان"[1]؛ فالطلاق صورة من صور التخلِّي، يجبرها على التحول من امرأة نمطية إلى امرأة منبوذة موسومة بالعار، فقد "كانت امرأة مطلَّقة، فضَّلت حياة الوحدة على الاقتران برجل آخر يضربها في الفراش ليلاً، لأن النوم غلبها وهو ما زال (...) ويضربها في النهار لأن الطعام لم يعجبه".[2] وهي لم تدخل دائرة النبذ إلاَّ بعد المرور بدائرة التهميش، فبعد طلاقها احترفت المتاجرة على الأرصفة؛ منتقلة بعدها إلى استثمار الجسد، حيث "هجرت الأرصفة إلى عمل جديد قدَّرت أنه يليق بها كأنثى جميلة وشهية".[3]

من دلالات شخصية هنية - المومس - إبرازها قوة المرأة المومس أمام الرجل بعد صورها الضعيفة نمطيةً أو مهمَّشةً؛ فعبد الغني القاهر للمرأة، يظهر في موقف الضعف والدعة أمام المومس؛ فيعترف بأنه "لابد من أن يقوم بزيارة هنية التي تعرف وحدها كيف تداوي جروحه، يضع رأسه على صدرها ويفتح فمه يقول كل ما يعنُّ له، يشتم، يشكو، يغضب، يفحش فيما يقول، يبكي كالطفل..." [4]؛ فالبنية تكرِّس الدلالة على أن العلاقة بين الزوج والزوجة تكون السيادة فيها للرجل، أما العلاقة مع البغي فتكون السيادة - غالباً - بيد المرأة[5]، ويعود ذلك إلى انعدام إلى تحرُّر المرأة في مؤسسة الضغط الرسمية ممثلة في الزواج، الذي يجعل الرجل يمارس

---

(1) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص424.

(2) جرح الوردة، ص166.

(3) المصدر السابق، ص 166.

(4) المصدر السابق، ص 165.

(5) ينظر: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، نجيب سرور، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1989م، ص 154.

القمع على المرأة بوصفه حقاً شرعياً من حقوقه؛ وتحرُّر البغي من هذه القيود يجعلها خبيرة بتقلبات الحياة، وقادرة على امتلاك زمام المبادرة؛ فعبد الغني يرى أن "هنية امرأة ناضجة خبرت الحياة وعانتها بحلوها ومرها، تعرف أين تضع قدمها في الخطوات التالية، تعطي إذا أعطت بسخاء، أما إذا قالت لا، فإن هذه الّلا تأتي في حجم الجبل وثقله".[1] والبنية المضمونية لا تقدم الشخصية بصورة نمطية ثابتة فهي نامية متطورة؛ وذلك بإبراز قلقها وسعيها إلى كسر طوق النبذ من حولها، بمحاولة الاندماج في منظومة المجتمع من جديد، على الرغم من بقاء التجربة الأولى هاجِساً ينغِّص على الشخصية أمر العودة بصورة شرعية؛ حيث رفضت طلب عبد الغني الزواج منها مدة طويلة لكنها وصلت إلى لحظة أدركت فيها فراغ حياتها من دون الرجل؛ فتقرُّ بأنه قد "حان دورها في أن تجري وراءه وتطلب ودَّه" [2].

وتبرز البنية شخصية - أخرى - منبوذة في إيقاع سريع؛ لتوسع الرؤية لقضية المرأة المنبوذة، ولتُظهر أن تضافر الظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية تؤدي بالمرأة إلى الانحراف. الدلالة تأتي من شخصية زهرة - المومس في شارع الكندي- حيث ترهن جسدها بعد أن كانت ضحية حب فاشل، أفقدها عفتها، والواقع - كعادته - لا يستطيع استيعاب هذا الخطأ أو الخطيئة من المرأة، فأيُّ قيمة للمرأة إذا ما فقدت عفافها الجسدي؟![3]، بغض النظر عن مسببات ذلك الفقدان، و"كالعادة في مثل هذه الأمور قال الأهل إن الشرف الذي تلوث لا يغسله إلا الدم، لكن الفتاة أرادت أن تعيش بالرغم مما حدث فهربت"[4]. وبدلاً من القيام بإصلاح ما فسد، ومحاولة إعادة استيعاب المرأة من جديد؛ فإن المؤسسة السياسية ممثلة - نصياً - في ذراعها الأمني تقوم بتحويل المرأة المخطئة إلى الخطيئة، وذلك باستثمارها جسدياً؛ فها هو عبد الغني يمشي "متناقلاً إلى

(1) عرس الخريف، ص60.

(2) المصدر السابق، ص 54.

(3) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص212.

(4) عرس الخريف، ص 104.

شارع الكندي حيث تسكن بنات الهوى في حماية القانون ورجال الأمن" [1]، وهجاء المؤسسة السياسية يستمر بهجاء رموزها؛ عبر وسمهم بممارسة العهر الجسدي المتماهى مع عهرهم السياسي والاقتصادي؛ فقد "شاع عنها بأنها لا تستقبل في حجرتها غير كبار القوم، من التجار وأهل السياسة الذين يلعبون بالمال وبأقدار الناس في الوقت عينه"[2]. شخصية المومس - في شارع الكندي - تتماهى مع شخصية هنية قبلها؛ في السعي إلى التخلُّص من مهنة البغاء، على الرغم من المكاسب المادية التي تجنيها من خلالها؛ فتحاول العودة إلى حظيرة المجتمع من جديد عبر الزواج، لكنها تكتشف خطأ العودة إلى منظومة القهر من جديد[3]؛ فتستغل موت الزوج للعودة إلى مهنة البغاء باعتبارها المهنة التي توفر لها قدراً من الحرية وإن كانت تحمل في ثناياها العبودية والذل[4].

ب- تفعيل حضور الشخصية :

1- رواية الجريمة:

في رواية الجريمة تتغير دلالات الشخصية المنبوذة، عندما يصبح ظهور المومس هجاءً أيديولوجياً للآخر - المحتل - الذي قام بتمزيق النسيج الاجتماعي؛ ما أدَّى إلى افتقاد المرأة سندها الرجل، بالإضافة إلى غياب منظومة التكافل الاجتماعي، وانهيار الوضع الاقتصادي بسبب الحرب، ما يُجبِر المرأة على الارتزاق من جسدها، والمرأة بهذه الصورة تحمل دلالات مأسوية تستغلها البنية المضمونية لتدعيم طرحها الأيديولوجي المُدين للآخر، "النساء الوحيدات اللاتي تحوَّلن إلى بائعات هوى، تحت وطأة حملة التجويع والإبادة التي تمارسها سلطات المعسكر ضد الأهالي" [5].

---

(1) المصدر السابق، ص101.

(2) المصدر السابق، ص101.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص100، 105.

(4) ينظر: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، نجيب سرور، ص165.

(5) لجريمة، ص125.

إضافة إلى ما سبق تحاول البنية من خلال المومس أن تكسر الصورة المثالية التي قدمت بها شخصيتا زهرة، وأم السعد؛ اللتين أظهرتا البعد النضالي المثالي للمرأة، في حين أن المومس قد طرحت النماذج التي لم تستطع تحمُّل وطأة الاحتلال، وتغيراته التي دفعت بالمرأة إلى سلوك ذلك الطريق من أجل البقاء على قيد الحياة، وتتجلى دلالتها - نصياً - في اقتصار دورها على إظهار بؤس الواقع، وإدانة الآخر، كما تمظهر في غياب النموذج المستقل؛ حيث ظهرت المومس بصورة جماعية ومن خلال صوت الراوي، أو صوت شخصية عبد الله الطيب، كما غابت ملامحها الجسدية، وأسماؤها، وحركتها المفعِّلة للأحداث داخل البنية النصية. أما الدلالة المهمة والمتفردة للمومس فهي تحوُّل ردِّ فعل المجتمع عن إدانة المومس؛ فالمجتمع - في بعديه الذكوري والأنثوي النمطي- يتقبل المرأة المنبوذة ويتفهم ظروفها؛ باعتبارها جزءاً من مأساته العامة، وذلك ما يدعم ارتفاع حدة الرؤية المُدينة للآخر، والمحمِّلة إياه المسؤولية عما حدث في بنيته من تصدُّع، فها هو عبد الله الطيب يقرر "أن يغامر بزيارة الخيام المشبوهة التي تشير إليها أصابع الاتهام خفية، النساء العفيفات يهمسن بما يجري فيها وقد تضرَّجن بحمرة الخجل، حتى المتزوجات منهن، أما الرجال فقد كان إحساسهم بأن ما يحدث هناك هو جزء لا يتجزأ من الواقع الاستعماري بوحشيته ومخازيه" [1].

2- رواية ليالي نجمة:

تفوح رائحة الجنس - من البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة- بشكل مميز؛ وقد تمظهر في ارتكاز البنية على شخصية المومس؛ بوصفها عاكسة لجزء من القهر داخل المجتمع، وإفرازاً من إفرازاته السلبية[2]. شخصية المومس – بتناقضاتها-

---

(1) المصدر السابق، ص160.

(2) يقول صلاح الدين بوجاه: "ليالي نجمة هي رواية الجنس بلا منازع، بل دعني أجزم بأنه تكاد لا توجد صفحة من صفحاتها إلا وهي تتضمن استحضاراً لمشاد المد الفعلي والجزر، وصور الإقبال الصريح والإدبار.. ومظاهر الشد والجذب.. بين المرأة والرجل". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد 26، 2003.8.13م. ص10).

حملت رؤية شاملة للواقع بسلبياته وإيجابياته، وذلك في مختلف بناه الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والمعرفية، التركيز على الجنس ليس مستغرباً - في حد ذاته - لكن طريقة تقديمه هي ما يثير ذلك الاستغراب؛ حيث يظهر تخلِّي الروائي عن مبادئه التي كان يطرحها و يتبناها بخصوص الكتابة عن المرأة، تلك المبادئ التي ظل وفيّاً لها في النصوص السابقة لليالي نجمة [1]؛ أما التغير المرصود فهو الإفراط في عرض الجنس ضمن إطاره الحسي، عبر الإكثار من المشاهد الجنسية بتفاصيلها الدقيقة، وترك الإشارة المُلمِّحة إليها، بما يُغني عن التفاصيل في هذا الموضوع بالغ الحساسية [2]، حيث كان يكفي الإبداع على مستوى اللغة التي تشرِّح تلك المشاهد، التي تميزت بكثافة الاستعارات، والكنايات، والتشبيهات، بصورة متقنة[3]، لكن كل ذلك ربما يكون قد طمس خلف المشاهد الجنسية المذكورة بحذافيرها، حيث لم تترك مساحة لمخيِّلة القارئ لكي تستكمل الباقي الذي سلبه الشرح والتفصيل منها، ولا يخفى خطر ما قام به خليفة حسين مصطفى على الرؤية، وذلك من جهة احتمال تحولها إلى الضبابية، الناجمة عن انتقال القارئ من تلمُّس دلالات الجنس إلى تشريحه وتتبع أبعاده الحسية، وبخاصة من قارئ لا تسمح له خلفيته الثقافية بتجاوز هذا النمط من القراءة [4].

مقاربة شخصية المومس في بنية النص تبرز من تبئير الرؤية داخل فضاء

---

(1) يعترض خليفة حسين مصطفى على تلك الكتابات الروائية التي تتبع أسلوب إحسان عبد القدوس في كتاباته عن المرأة؛ حيث يتم تغييب الدلالة وطمسها بسبب الحضور الطاغي والمبالغ فيه للجنس. ينظر: زمن القصة. خليفة حسين مصطفى. ص114.

(2) يكتفي الباحث هنا بالإحالة على بعض من مواضع هذه المشاهد في بنية النص، وقد تركَّزت في الجزء الأول منه، في الصفحات: 15-16، 127، 133-134، 161-162-163-164..

(3) ينظر: استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 26، 2003.8.13م. ص10).

(4) في هذا السياق يشيد الناقد غالي شكري بالكيفية التي تعاطى بها فلوبير مع تيمة الجنس في رواية مدام بوفاري؛ فيقول: "كان في استطاعة فلوبير أن يملأ الصفحات الطوال بتشريح اللحظات العاطفية، والعلاقة البدنية بين الرجل والمرأة، خاصة وأن محور قصته يدور حول تحديد مفهوم عصره لهذه العلاقة. لكنّا نراه يقتصر على المجاز الفني الرائع". أزمة الجنس في القصة العربية. غالي شكري. ص37.

شارع سيدي عمران، الذي يفوح الجنس من جنباته، بما يحويه من شخصيات منبوذة متعددة في كمها، ومتنوعة في ظروف انحرافها، وفي الدلالات الراشحة منها، تلك الدلالات التي تتجاوز الخلفية الاجتماعية، إلى الخلفيات الاقتصادية، والسياسية، والمعرفية؛ فالبنية النصية توجِّه شخصية المومس إلى التقاط كافة العلاقات المعقدة داخل المجتمع؛ لتحمل الدلالة على أن مأساة المومس انعكاس لمأساة المجتمع بصفة عامة [1].

★★ البعد الاجتماعي للجنس في ليالي نجمة:

في البعد الاجتماعي للجنس تتمظهر رؤية مُدينة للمجتمع، بوصفه مسؤولاً عن إفراز الشخصية المنبوذة؛ ففي نموذج الراوية الرئيس - نجمة - يبدو المجتمع مدعَّماً بالمنظومة السياسية فيتضافر الاثنان في تكريس عادات وتقاليد نابذة للمرأة، وإسهاما في صوغ مأساتها[2]؛ فنجمة تدخل عالم الدعارة بفعل ضغط الواقع الذي أجبرها على الخروج عن طاعة الزوج، حيث تقف المؤسسة السياسية في صفه؛ فتودع السجن بفعل وشاية من زوجها، لتتولى السلطة نقلها من فضاء سجن النساء إلى فضاء شارع سيدي عمران؛ سجن السلطة الحصين، فلا مجال لمغادرته؛ فالزوج يرفض عودتها مجللة بالعار، وخالها يهدد بتصفيتها جسدياً إن صادفها يوماً في طريقه، فأصبحت "نجمة مقطوعة من شجرة لا أب ولا أم، ولا أقارب لها، وهم حتى إذا وجُدوا فلن يقبلوا بإيواء امرأة محترفة للدعارة" [3].

موقف المجتمع من المرأة المتهنة البغاء يحمل نظرة فيها معاني الدونية، والنبذ، والتهميش، فهي مجسدة للخروج عن السائد والمألوف، ومنظومة الضبط الاجتماعي هي وسيلة عقاب فقط، وليست مخوَّلة بالبحث في أسباب الانحراف؛

---

(1) ينظر: أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص37.

(2) ينظر: حقول الرماد بين البنية التكوينية وبناء الرواية، سمر روحي الفيصل، (مجلة الوحدة السنة الخامسة، العدد: (49)، أكتوبر 1988م، ص130).

(3) ليالي نجمة، ج2 ص41.

لتبقى المرأة مجرد كيان تافه مهمَّش، ووعاءً للمتعة[1]. فلا يوجد أدنى إحساس بمعاناتها؛ فالملازم يعتقد بأنه قد "جاء لينام مع امرأة عديمة الشرف، جسدها موضع مساومة، وحتى هذا الامتياز لا تملكه، فهناك التسعيرة المقررة من البلدية فلا يحق لها أن تطالب بقرش واحد زيادة، ومعنى ذلك أنها برغم أنوثتها العارمة امرأة لا تساوي أكثر من عدة قروش"[2].

البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة تحاول إبراز الوجه الإنساني الغائب لشخصية المومس؛ بالتركيز على جانبها المطموس؛ فنجمة "كانت تثور بإزاء هذه المعاملة المهينة والمؤلمة التي تضعها في مرتبة أدنى من الحيوانات فتهب للدفاع عن نفسها خارجة عن طورها، ليأخذوا جسدها الميت ولكنها ترفض العبث به ونسيان كونه جسداً آدمياً"[3]، كما يبرز الوجه الإنساني في سيطرة هاجس التحرُّر من قيود المهنة الوضيعة على الشخصية، وكأنها تؤكد على أن الإثم المعنوي أكبر من الإثم الجسدي، فعند المومس قد "يأثم الجسد لكن تظل الروح محتفظة بجوهرها، وهذا قريب من فكرة الرومانسيين بصفة عامة عن البغي الفاضلة، كما نجد في الرواية الشهيرة غادة الكاميليا للكاتب الفرنسي ألكسندر ديماس"[4]، وعلى الرغم من هذه الصورة البرَّاقة فإن المومس تبقى حبيسة مهنتها غير الشريفة؛ فالمجتمع لا يتقبل بسهولة عودتها إليه، كما أن رواسب المهنة ستبقى هاجساً يلازمها بعد التخلي عن مهنتها، وهذا ما أقرَّ به منصور عندما لاحظ أن نجمة - بعد خلاصها من شارع سيدي عمران - "مازالت تعاني من عقدة ورواسب سوء السمعة، وتاريخها غير المشرف، ولذلك فهي تتهيَّب الظهور وسط الناس حتى في هذا النطاق الضيق" [5].

وتجسِّم شخصية فاطمة البكَّاية - في الرواية ذاتها - نموذجاً آخر لظلم

(1) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص43. والتخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص236.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص429.

(3) المصدر السابق، ج1 ص422.

(4) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، ص236.

(5) ليالي نجمة، ج2 ص327.

الواقع، الذي يؤدي إلى تحول المرأة إلى دائرة النبذ؛ بالتخلي عن معاقبة القاهر إلى معاقبة المقهور، فقد كانت "هاربة من سكين عمها الذي أخذ على عاتقه برجولة متناهية في القسوة واجب غسل العار الذي ألحقته بأسرتها ولكنها فرَّت من وجهه لا تلوي على شيء ودون أن تجرؤ على البوح بأن ابنه هو الذي اعتدى عليها"[1]، الشخصية تفرُّ من عقاب العمِّ إلى منزل الخالة، التي تقوم بطردها فور علمها بالخطأ الذي ارتكبته؛ لتتعرض - في النهاية - إلى النبذ من الدائرة الأوسع؛ عندما "لجأت إلى أقارب آخرين إلا أنهم جميعاً لم يحتملوا عبء إيواء فتاة فرطت في شرفها وهي على أبواب الزواج"[2]؛ وأخيراً تتولى السلطة كفالتها عبر وضعها في وكر الدعارة. وتتماهى شخصية فاطمة البكّاية مع شخصية نجمة في عكسها الجانب الإنساني للمومس، حيث "ظلت تحنُّ إلى حياة مستقرة وهادئة بعيداً عن عالمها المخيف برجاله المتوحشين الذين ينتهكون عفافها عشرات المرات في اليوم، في مقابل قروشهم الصفراء"[3].

أما في نموذج مريومة الزينة فيتضافر العاملان الاجتماعي، والاقتصادي على تهميش المرأة؛ حيث تهمَّش اجتماعياً لكونها عاقراً؛ لتقع تحت ضغط الواقع الاقتصادي بعد أن أبعدها المجتمع الذكوري فهي امرأة قيمتها تختصر في رحمها، وعندما يستنزف الرحم تهمل المرأة ويتحول الرجل بعيداً عنها إلى غيرها[4]، لتقع تحت ضغط الوضع الاقتصادي فتعمل في شارع سيدي عمران خادمة في البداية، ومن ثم مومساً؛ لتتحول من التهميش إلى النبذ، فقد "وجدت نفسها بلا عائل

(1) المصدر السابق، ج1 ص231.

(2) المصدر السابق، ج1 ص231.

(3) المصدر السابق، ج2 ص232.يدعم صلاح الدين بوجاه هذا التوجه لدى المومس المنتمية إلى الأنا من خلال رصده وجود لازمة تجمع شخصيات المومس تتمثل في "الإحساس بالذنب عند أغلب ساكنات حي سيدي عمران، فرغم الغواية الظاهرية التي أخذت بهن وألهتهن عن الشرف والقيم.. يلبث الشعور الديني قوياً عندهن، بل شاهداً على تمسكهن بالحياة الأخرى المرغوبة، تلك التي خسرنها إلى الأبد". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 13،26. 8. 2003م، ص10).

(4) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص212.

مطلقة وعلى باب الله مما اضطرها لكي تعول نفسها إلى العمل خادمة لدى نساء شارع سيدي عمران (...) وقد أخذت بمرور الوقت تتحين الفرصة للمرور إلى عالم الدعارة وكأنه قدرها المحتوم"[1]، ودلالة الدخول إلى عالم الدعارة تأتي بوصفها ردَّ فعل محمِّل باليأس والتمرد؛ فهي تمارس البغاء لتردَّ على قمع المجتمع ولإعالة نفسها، فمتاجرة المرأة بجسدها ناتج عن الشعور "بأنها لا تمتلك سوى جسدها توظفه في حالة التمرد وحالة الإكراه كأداة عمل وأداة إشباع" [2]، وعلى الرغم من أن الشخصية قد أفنت عمرها بين البغاء، وخدمة نساء شارع سيدي عمران فإنها تمارس نمطاً من التمرد، وذلك بمساعدة نساء الشارع على الخلاص من مهنتهن، وكأنها تتحول إلى حلقة وصل بينهن وبين العالم الخارجي، ما يعرِّضها إلى عقاب السلطة القائمة على حماية وكر الدعارة، ذلك العقاب أعادها إلى عالمها السابق امرأة مهمشة، فها هو الشاويش عبدالله وقد رفع "يده بالمقص الضخم وضرب به ضربتين في الهواء كما يفعل الحلاَّقون، وبضربتين أخريين قصَّ شعر رأسها المصبوغ بالحناء من جذوره، ثم رفسها بقدمه وأشار بيده إلى الباب صائحاً:

- والآن إلى الشارع" [3].

ولكسر حدة المثالية التي اصطبغت بها نماذج المرأة المومس تُورد البنية النموذج السلبي، الذي يمارس المهنة بعيداً عن مقياس العواطف أو الأحاسيس، وكأن البنية تحاول رفع المسؤولية المطلَقة عن الواقع في إفراز شخصية المومس؛ فشخصية خيرية تمارس البغاء بوصفه مهنتها الثابتة وليست الطارئة، وكأنها تقدم صورة من صور التمرُّد الجسدي على مواضعات الواقع، وقوانينه[4]؛ فالشاويش عبدالله يعرف أن خيرية هي "إحدى نساء شارع سيدي عمران وأكثرهن إثارة للمتاعب، امرأة داعرة وذات طباع غريبة غير مألوفة في وسطها المهني، كانت بالإضافة إلى ما هو

(1) ليالي نجمة، ج2 ص61- 62.
(2) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، محمد الدغمومي، ص112.
(3) ليالي نجمة، ج2 ص267.
(4) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص225.

معروف عنها من ولعها بالعراك وتفننها في السخرية والتهكم على الزبائن وخاصة المسنين منهم، خبيرة في الاحتيال والنصب..." [1].

★★ البعد الدلالي العام للجنس في ليالي نجمة:

طرح شخصية المومس والخوض في عالم الدعارة يؤسِّس لرؤية شمولية للواقع، فالتجارة تيمة مشتركة بين شخصيات الرواية، ولكن متاجرة المومس بجسدها تتحول إلى موضع القبول عند مقارنتها بمتاجرة الشخصيات الانتهازية بالوطن ومقدراته، وهذه الدلالة تأتي في ثنايا ردِّ الشاويش عبدالله على مطالبة الشيخ المحمودي بإزالة شارع سيدي عمران حيث يقول: "ما الذي جنته دجاجات شارع سيدي عمران حتى يتسلط عليهن من فوق منبره الخشبي(...) فإذا كانت نساء مملكته بائعات هوى، فهناك بالمقابل رهط من الناس ممن يتاجرون بالدين، وبالأحجبة والتعاويذ، بالإضافة إلى تجار السلطة، هذا عدا مدير الأمن العام الذي يتاجر بمنصبه وبولائه للعرش" [2]؛ فالجنس يعتبر بمثابة طعن في دعارة من نوع آخر هي أشد مرارة وقسوة من الدعارة الجسدية التي تمارسها المرأة، ومن ثم فإن الرؤية التي تقدمها شخصية المومس تتجاوز إدانة البنية الاجتماعية، أو الاقتصادية إلى هجاء البنية السياسية[3]، بتحميلها المسؤولية عن تدمير بنى الواقع، بل إن هذه المؤسسة لا تقبل مجرد الطعن فيها؛ وها هي ترسل رجالها للقبض على الشيخ المحمودي - الممثل للموقف الناقد الرافض- "بتهمة العيب في الذات الملكية في خطب الجمعة، باعتبار أن نساء شارع سيدي عمران يمثّلن

---

(1) ليالي نجمة، ج2 ص230.

(2) المصدر السابق، ج2 ص196.. تتماهى هذه الرؤية مع ما طرحه نجيب محفوظ عن دلالة حضور شخصية المومس في نصوصه؛ حيث يقول: "تناولتها لأضرب بها نماذج في المجتمع تتسم بالعهر الفكري، أو الدعارة السياسية، ومعنى هذا أنني حاولت القول بأن المومس مضطرة غالباً. أما الأشكال الأخرى للبغاء الفكري والسياسي فما هي حاجة أصحابه ؟". نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، غالي شكري، دار الفارابي، بيروت، د.ط ،1991م، ص99.

(3) ينظر: استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 2003.8.13،26م، ص10).

الوجه الآخر لهذه الذات التي لا يجوز لأحد بنص الدستور أن يطعن فيها أو يحتقرها"[1]، رعاية السلطة للدعارة حملت دلالة أخرى وهي تغييبها الوعي داخل المجتمع، عن طريق تفريغ شحن الكبت، والانفعال عبر إقامة مراكز اللهو والعبث، وهذا "الشاويش عبدالله الذي يدير بنفسه وبحرص وحكمة شؤون هذه المملكة الصغيرة، التي لا غنى عنها في الترفيه عن الناس وإسعادهم"[2]، كما يَبرُز هجاء رموز الوضعين الاقتصادي، والسياسي المستجدَّين بعد الاستقلال؛ بفضح الوجه السلبي المغيَّب لهذه الرموز، عبر ترددها على وكر الدعارة؛ فأكثر رموز مجتمع الاستقلال "ضعفاً هم أولئك الذين يتزينون بخاتم السلطة، جميعهم يتشدقون بالواجب والمسؤولية، والدفاع عن المصلحة العامة، ولكنهم يتشابهون في سريرها كالخنازير البرية (...) نجمة كبار القوم يتسلَّلون إلى حجرتها في مواعيد سريَّة وكل واحد منهم على استعداد لزيادة الأجرة المقرَّرة إلى رقم خرافي (...) كانت تقوم بترتيب المواعيد وإقناع نجمة بأولوية هذا الزبون لوظيفته الكبيرة، أو لأنه ثريٌّ"[3]، وإذا كانت المومس تمارس عهراً جسدياً بفعل ضغوط خارجية تحولها إلى شخصية منبوذة فإن الشخصيات المترددة عليها تمارس عهرين الأول: جسدي، والآخر: معنوي، يفوقان ما تقوم به المومس، فبالإضافة إلى رجال السلطة والثروة تتردَّد أنماط ذكورية متعددة؛ عاكسة ما يموج به المجتمع من خلل في العلاقة مع المرأة، ومقدار الكبت الجنسي الذي طال مختلف الشرائح، وفي ذلك هجاء للمجتمع ورفع للمسؤولية عن كاهل المرأة، فنجمة ترصد "رهط الرجال السفلة الذين يبدأون بالتزاحم على بابها قبل أن تفتح عينيها في الصباح بأزياء ووجوه متعددة، قلَّما يجتمعون في مكان واحد، فهُم خليط متنافر وغير متجانس من موظفي الحكومة، وتجار القطاعي، والباعة المتجولين، والطلبة، إضافة إلى المتشردين، والسكارى وأصحاب الحرف الهامشية الذين لا ينتمون إلى هذه الفئة أو تلك(...) انظري إليهم يا خالتي مريومة إنهم متشابهون في كل شيء

(1) ليالي نجمة، ج2 ص227.

(2) المصدر السابق، ج2 ص228.

(3) المصدر السابق، ج1 ص416، ج2 ص64- 65.

كالخنازير"[1]، يتساوى في ذلك واقع المدينة مع الريف من خلال نماذج الفلاحين الذين يترددون على وكر الدعارة لتفريغ شحنة الكبت وكي "يرفهوا عن أنفسهم في سوق النساء الملعونات"[2]. هذه الإدانة الجماعية تحمل دلالات أخرى على الضياع والفراغ اللذين تعاني منهما هذه الشرائح المترددة على الشارع، وانسلاخها عن قضايا الواقع الجوهرية وذلك عندما تقدَّم - نصياً - في صورة الشخصيات اللاهثة وراء اللذة، التي يقيدها "الكبت الجنسي ويشغلها عن وعي الحالة العامة التي تقيد البلاد"[3].

وعلى النقيض من ذلك يطرح من خلال شخصية المومس رؤية أيديولوجية إيجابية تُعلِي من الشخصيات الرامزة إليها؛ فيصبح الامتناع عن الدخول إلى شارع سيدي عمران من صفات الشخصيات المناضلة؛ فمنصور الكادح يدفع عن نفسه الشبهة عندما يدخل إلى شارع سيدي عمران لإخبار نجمة بموت المعلول من دون أن يُبدي أيَّ تأثر بجمال نجمة الذي لم يسلم منه أحد قبله، فيقول لها "كنت أمر بالصدفة وليس من أجل أيِّ شيءٍ آخر؟

ضحكت نجمة بصوتها الناعم الذي لا يكاد يوقظ عصفوراً نائماً، وقالت:

- حقّاً، إذا فأنت أول رجل لا يمشي في ركاب شيطانة!!" [4].

والأمر ذاته يسري على أحمد الجرايدي – المثقف - الذي يرغب في التعرُّف على نجمة، لكنه يرفض أن يسلك الطريق إليها في شارع سيدي عمران، "لقد تشوق بالفعل إلى التعرف عليها(...) وعندما أعلن ذات يوم عن رغبته هذه في مقر الجريدة، قال له أحدهم: إن ذلك لن يكلفه أكثر من ربع جنيه، ولكنه أبى أن يذهب إلى رؤيتها في شارع سيدي عمران، كأيِّ زبون عادي محكوم بشبق وأرق فحولته"[5].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص119.

(2) المصدر السابق، ج1 ص387.

(3) الكتابة القصصية عند البشير خريف، فوزي الزمرلي، ص363.

(4) ليالي نجمة، ج1 ص388.

(5) المصدر السابق، ج2 ص127.

ثانيا: شخصية المومس المنتمية إلى الآخر:

توظَّف المرأة الأجنبية لتجسِّد دلالات رمزية وأيديولوجية تتعلق بالعلاقة بين الأنا والآخر، وذلك على الصعيد الاجتماعي، حيث تتم المقارنة بين شخصية المرأة (الأنا)، والمرأة (الآخر)، كما أنها تعكس الصدام الحضاري بين الشرق والغرب، وفي ليبيا يمكن القول بين الشمال والجنوب، ونظراً لكون التفاعل النصي يحاول أن يلصِق الجنس بالمرأة الأجنبية اتجهت هذه القراءة النقدية إلى دراسة المرأة الأجنبية في نطاق الشخصية المنبوذة، لمقارنة صورة المرأة المنبوذة وفقا لثنائية الأنا والآخر، من دون إغفال الجوانب الرمزية والدلالية لشخصية المرأة الأجنبية، وإذا ما تمَّ التطرق إليها وفقاً لثنائية: الحضور والغياب، يبدو واضحاً أن النصوص الأولى تكاد أن تكون خالية منها؛ فقد غابت نهائياً عن البنية المضمونية لرواية المطر وخيول الطين، أما في رواية عين الشمس فلم يزد حضورها عن مشهد واحد اقتصرت دلالته على الإشارة إلى وجود المحتل، وإبراز قلة الاحتشام في لباس زوجة العريف الإيطالي من وجهة نظر مجتمع القرية المحافظ[1].

أما في رواية جرح الوردة فلا يختلف الأمر عن سابقتيها فالمرأة الأجنبية يبدو حضورها عابراً مؤطِّراً للصورة الشمولية للواقع، فلم يكن لها أيُّ حضور درامي يسهم في الدفع بالأحداث، ويُغني الرؤية التي تطرحها البنية المضمونية، فهذا عبد الغني وقد "دخل أول مقهى صادفه في شارع عمر المختار، وجد المقهى مزدحماً بأسر من الجالية الإيطالية، تذكَّر أنه يوم أحدٍ، يوم عطلتهم، وفيه يهجمون على المدينة كأنهم جيش احتلال في ثياب مدنية يقيمون مهرجانات للضحك والفرح والغزل.." [2]، وتشير بنية النص إلى المومس الأجنبية ولكنها تأتي في إطار وصفي لبنية الواقع المتغيرة بعد الطفرة النفطية، فعبد الغني ينظر إلى المرأة الأجنبية على أنها "واحدة من هؤلاء القوم الذين تدفقوا على البلاد كالجراد من وراء البحر، مسحورين بدعاية

---

(1) ينظر: عين الشمس، ص40.

(2) جرح الوردة، ص145.

النفط، وأحلام الثروة المستباحة"[1]، ويبقى التساؤل مطروحاً عن سبب إغفال الكاتب - في نصوصه الثلاثة الأولى- شخصية الأجنبي عموماً والمرأة الأجنبية خصوصاً على الرغم من أن النصوص تدور وقائعها في فترة كان للآخر حضور طاغٍ ومؤثّر فيها!!.

أما في روايتي الجريمة، وليالي نجمة فتظهر شخصية المرأة الأجنبية بصورة مكثّفة، وبخاصة على صعيد إسهامها في حركة الأحداث، وصعيد إغناء الرؤية التي تطرحها البنية المتخيلة؛ إن التحول إلى إغناء دلالات البنية المضمونية عبر حضور المرأة الأجنبية داخلها يعتبر بديهياً في رواية الجريمة باعتبارها مصنّفة في عداد روايات الكفاح الوطني، فتصبح المرأة الأجنبية ممثّلة لجانب من جوانب الصدام بين الأنا والآخر، أما في رواية ليالي نجمة فإن حضور شخصية المرأة الأجنبية يعتبر تجاوزاً لمرحلة إهمالها وتهميشها في النصوص الثلاثة الأولى.

1- رواية الجريمة:

تبرز شخصية مدام باتشي عشيقة الجنرال غراتسياني - في رواية الجريمة- لتؤدي دوراً مزدوجاً داخل البنية عبر عكسها معاناة المجتمع الإيطالي بسبب الحرب، ولتعكس وجهه السلبي - الجنرال غراتسياني-؛ ففي بعدها المتعلّق بتقديم المجتمع الآخر توظف شخصية المومس لإظهاره بوصفه بنية غير منسجمة، فهو ليس كتلة مصمتة مدانة؛ فهو واقع له معاناته وتناقضاته، والآخر في بعده العسكري ما هو إلاّ إفراز لسلبيات الواقع عند الآخر[2]. تقدَّم مدام باتشي بوصفها ضحية من ضحايا الحرب التي شنها الآخر على الأنا؛ فقد "وهبت حياتها للعشق واللهو عقب نكبتها في زوجها، الذي لدغته حية بشرية كما جاء في بيان التأبين" [3]؛ فالشخصية هي صوت الرفض المضاد للآخر من الآخر نفسه؛ "انتفضت فجأة وصاحت حرب، حرب، أليس من حقنا أن نعيش حياتنا دون مدافع وقتلى كبقية الناس"[4].

---

(1) المصدر السابق، ص210.

(2) ينظر: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد ص309.

(3) الجريمة، ص31.

(4) المصدر السابق، ص35.

أمـا الـبعد الآخـر للشخصـية فيـتعلق بإغـناء دلالات شخصـية الجـنرال غراتسيـاني عـبر العلاقـة الجسـدية الـتي تقـيمها مـدام باتشي معـه؛ حيـث تتكشـف دخيلته الدالّة على حقيقة الآخر؛ عندما "باح لها بدوامة أفكاره ومشاريعه الدموية عند استقباله لها لآخر مرة في حجرة نومه"[1]، والبنية النصية تستغل ما سبق لتحويل الشخصية إلى بوق أيديولوجي مباشر؛ يُعلي من شأن الأنا المناضلة في مواجهتها مع الآخر، والمقطع الحواري الداخلي لمدام باتشي يؤكد ذلك: "هل يعلم جنرال الفاشية المدلل حقاً بأن في وسعه أن يطوي الجبل الأخضر في أسبوع بذئابه ووحوشه البشرية كما يطوي البساط دون متاعب وصعوبات من الممكن أن تتطور إلى كارثة ماحقة قد يكون حلماً من أحلام اليقظة من أجله قرر أن يرمي بها إلى الشارع" [2].

في الـرواية ذاتهـا تكـرِّس ماتـيلدا - زوجـة الـرائد برتوليـنو قـائد معسـكر الاعتقال- في بعدها الواقعي معاناة الزوجة من انشغال الزوج عنها بسبب الحرب، المعاناة التي تؤدي إلى وحدة تجرُّها إلى الخيانة الزوجية؛ هروباً من العزلة وتفريغاً لشحنة الكبت الجنسي داخلها، حيث تصفه بأنه "رجل متبلِّد الإحساس فضَّل أن يكـون مـتفرِّجاً في حفـلات الإعـدام عـلى أن يمـنحها يومـاً في الأسـبوع مـن وقـته الضـائع(...) لا شئ هـناك، لا أحـد سوى تلمـيذها القـروي(...)إذن لا مفـرَّ مـن أن تدعـوه إلى حجـرة نومهـا لكـي يؤنـس وحدتهـا، وقـد يفـلح في انتشـالها مـن ضـجة الأجراس الحزينة"[3].

الدلالة المباشرة تُظهر ماتيلدا ممثلة الآخر في بعده المدان، بتصويرها في وضع الخيانة الزوجية، لكن البنية تتجاوز ذلك إلى الدلالة الرمزية، التي تبدو أكثر حضوراً وأهمـية مـن سـابقتها، وتـتمظهر تلك الدلالـة الرمـزية - نصياً- في مستوى علاقـتها بـإدريس المترجم، فدلالـة الرمـز تظهـر في المـزج بين ماتيلدا الرامـزة للآخـر أو إيطاليـا وإدريـس الرامـز لعنصـر الخـيانة في بنـية الأنـا، لتصـبح العلاقـة بيـنهما رامـزة إلى

---

(1) المصدر السابق، ص32.

(2) المصدر السابق، ص34.

(3) المصدر السابق، ص100.

إيطاليا التي اعتمدت في الوصول إلى غاياتها على الخيانة في الداخل، حيث "تفرَّغت لإدريس الذي لم يعد هناك ما يشغلها عنه، فقد أخذت تعمل بحيوية وهمَّة في إعادة تشكيل مادته الخام، كانت كالنحَّات الماهر الذي يتقن صنعته ولا يملُّ من النقش في الحجر الصلب"[1]، وإيطاليا - ماتيلدا - لم تغيِّر الخائن - إدريس - على مستوى الشكل فقط، بل طال التغيير فكره وهويته، ويتحول تعليم ماتيلدا إدريس اللغة الإيطالية إلى مؤشر دلالي لهذا البعد الأيديولوجي، عندما"فطنت هي من جانبها إلى ضباب أزمته وتخبُّطه في التعبير عن نفسه بوضوح، فنهضت على الفور بعبء تعليمه لغتها الأم بخبرتها كمدرسة سابقة في مدرسة الراهبات"[2].

2- رواية ليالي نجمة:

داخل البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة يبدو - جلياً- البعد الشمولي للرؤية من خلال الشخصيات النسائية الأجنبية، التي حملت على كاهلها تكريس قيم الصراع بين الأنا والآخر. النماذج التي قدمتها البنية متعددة ومؤثِّرة في الأحداث والشخصيات، وكذلك في دلالاتها، وهذا الزخم يأتي على الرغم من أنها شخصيات ثانوية، أما ما يلاحظ فهو أن تعدد الشخصيات قد صاحبه تنوُّع في جنسياتها، فقد تنوَّعت ما بين الإيطالية، والإنجليزية، والمالطية، وذلك له دلالته على مقدار التنوع الذي شهده الواقع في فترة الاستقلال، بالغة الحساسية وخاصة على الصعيدين السياسي، والاجتماعي.

الشخصية الأولى التي تقدمها البنية هي جينا العجوز الإيطالية، التي تأخذ في التفاعل - نصياً - مع مدام باتشي في رواية الجريمة؛ فجينا تعكس مأساة الحرب على البنية الاجتماعية عند الآخر، كما أن البنية المضمونية توظِّف الشخصية لإثارة الشفقة عليها والتعاطف مع قضيتها، ومن ثم الانتقال إلى هجاء

(1) المصدر السابق، ص 98.

(2) المصدر السابق، ص 99.

الآخر في وجهه الاحتلالي[1]، حيث "انضمت جينا هذه ذات يوم قائظ - مازالت تذكر أحداثه جيداً - إلى صفٍّ طويل من أرامل الحرب الاستعمارية، التي خاضت إيطاليا غمارها في هذه البلاد لمدة تقرب من عشرين عاماً بشجاعة ابن آوى وطمعه"[2]، ومن خلالها تصوغ البنية هجاءها للآخر في بعده العسكري، فقد "أدركت متأخرة هول الخدعة التي وقعت فيها برفقة عدد كبير من النساء الإيطاليات الساذجات بتأثير الدعاية الفاشية المخدِّرة، ضحَّى الزوج بزهرة شبابه في معركة خاسرة، أما هي فلم تجد بدّاً من العودة إلى نقطة الصفر، وهكذا فقد ألقت بجسدها الفتي بين ذراعي أول رجل جرفته الصدف في طريقها" [3]. عزلة جينا، وشبابها الغابر، وفشلها في التواصل الجنسي مع الرجل، يتحول إلى معادل رمزي على هزيمة إيطاليا وخروجها من ليبيا خالية الوفاض في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وذلك ما تجسد في فشل العلاقة الجنسية مع منصور الرمز النضالي عند الأنا، حيث "بكت وحدتها وشبابها الغابر، وحبها لبائع السمك الوسيم الذي ظهر في حياتها متأخراً عن موعده نصف قرن أو يزيد، لقد انقضى ربيعها وذبلت زهرة شبابها"[4].

أما شخصية المرأة الإنجليزية فتقدم بوصفها نموذجاً عاماً للمرأة عند الآخر؛ فتوظف البنية العلاقة الجنسية بينها وبين محمد المعلول لتكثيف الرؤية حول الصراع بين الشرق والغرب، أو بين الشمال والجنوب، وذلك بتحريك الآخر باتجاه فضاء الأنا، بعكس ما حدث مع حركة أبطال روايات الصدام الحضاري في موسم الهجرة إلى الشمال أو ثلاثية الفقيه[5]؛ فالمرأة الإنجليزية بأنوثتها العارمة تفد على

---

(1) ينظر: صورة الغرب في الأدب القصصي للمصراتي، عماد حاتم، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد: 49، أكتوبر1988م، ص153).

(2) ليالي نجمة، ج1 ص87.

(3) المصدر السابق، ج1 ص88.

(4) المصدر السابق، ج1 ص92.

(5) يتجسد ذلك في انتقال مصطفى سعيد، وخليل الإمام –في روايتي موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه –إلى انجلترا لاستكمال الدراسة؛ محمَّلين بتراث الشرق وقيمه، ليكرِّسا صورة الصراع بين الأنا والآخر، ذلك الآخر الذي تمثَّل في صورة أنثوية كرستها شخصيات المرأة الأجنبية المتعالقة جسدياً مع مصطفى سعيد، وخليل الإمام، أما في رواية ليالي نجمة فأن ذلك يتم من خلال =

الشرق مغرمةً بسحره، وعبق تاريخه، مجسِّدة نظرة الآخر إلى الأنا في جانبيه الأسطوري والخرافي(1)، وهو ما تأكد - نصياً- حين "رفعت لأول مرة طرف الستارة عن عالمها المجهول وقالت:

- لا أريد شيئا ولكني أرغب في رؤية المدينة القديمة!!"(2)، الرغبة في اختراق الشرق تتجلى في اندفاع المرأة نحوه عقب وفاة زوجها في مجاهل أفريقيا، لتتحول في أثره؛ فتقيم في مصر لتتعلم اللغة العربية، ومن ثم الانتقال إلى ليبيا للالتقاء الدلالي بالمعلول (3)، فمن خلال هذه العلاقة الجنسية توجِّه البنية النصية نقدها للأنا الذكوري، وكأن "نقل صورةٍ عن الغرب لم يكن ليتمَّ إلاَّ تحت خلفية الشرق المتخلف بمشاكله وقضاياه السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية"(4)، الذي لا يرى العلاقة مع المرأة خارج نطاقها الحسي، وهذا ما صرَّح به الجرايدي للمعلول بقوله: "ليرحم الله أجدادنا العظام لقد خاضوا في كل شئ ببراعة من فنون الطب وعلوم الفلك إلى فنون الجنس وحب النساء"(5). هجاء الأنا يتواصل عندما تقدم بوصفها بنية مغلقة، بينما يكون الآخر رمزاً للتحرر والإباحية في التعامل مع ما يعتبر من قبيل المحرَّم من منظور الأنا، وذلك ما تمظهر - نصياً - في تصرف المرأة داخل السوق، فقد "شبكت أصابع يدها بيده بطريقة عفوية(...) فكَّر في أنها لو كانت امرأة أخرى من بني جنسه لما مرَّ من تحت جفونهم بسلام" (6).

ويتسع إطار الرؤية بإظهار أنانية الآخر في تعامله مع الأنا عندما يمتص

=

انتقال المرأة الأجنبية إلى فضاء الأنا، الذي تأتي إليه بدافع التعلُّم، ولتجسِّم صورة اللقاء بين الآخر الأنثوي والأنا الذكوري ممثلاً في شخصية محمد المعلول.

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص212.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص142.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص161.

(4) الغرب في الرواية العربية..قنديل أم هاشم نموذجاً، صدوق نور الدين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995م، ص38.

(5) ليالي نجمة، ج1 ص163.

(6) المصدر السابق، ج1 ص144.

خيراته ثم يتركه بعد أخذ غايته منها[1]؛ فالمرأة الإنجليزية تتخلى عن المعلول بعد أن إشباع غريزتها منه، والوصول إلى تلمُّس خبايا الشرق عن طريقه. فقد "كان يأمل في رؤيتها مرة أخرى، ولكن مدير الفندق اعترض طريقه قبل أن يضع قدمه على السلم الرخامي، أعطاه أجرته، ثم قال له وهو يشير إلى الباب بيده:

والآن تفضل مع السلامة" [2].

وفي بُعد متجاوز للسابق توظف الشخصية لإنارة شخصية المعلول، وكشف ضبابية دلالتها الناجمة عن خليط المتناقضات التي تحفل بها:

"قفزت من السرير وجاءت لتجلس على ركبتيها بقربه على الحصيرة وقالت:

قل لي من أنت وسوف أقول لك من أنا!!

بسط المعلول كفيه في حيرة وقال:

- ليس لديَّ ما أقوله بهذا الشأن، كنت صياد سمك، ثم تحولت بالصدفة إلى عتّال في الفندق الكبير.

أخذت يده ومسحت عليها بيدها ثم قالت:

- خمَّنتُ هذا منذ البداية فأنت لا تصلح لهذه المهنة!!

فتساءل المعلول لمجرد إطالة الحديث:

إذن ما هي المهنة التي أصلح لها في رأيك ؟

فقالت بضحكة مرحة:

- مروِّض أُسُود!!" [3].

---

(1) ينظر: شخصيات غربية في روايات عربية، صلاح صالح، (مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م، ص69).

(2) المصدر السابق، ج1 ص165.

(3) المصدر السابق، ج1 ص160.

أما النموذج الثالث المتجسد في التوأم المالطي روميلدا وصوفيا فهو متجاوز لمحور الصدام مع الآخر، بحيث تمَّ توظيف الشخصيتين لترسيخ الرؤية المطروحة عن الواقع وبخاصة في بعدها الاجتماعي؛ فمن خلال شخصية روميلدا - التي تعمل ساقية في خمَّارة اليهودي ناحوم - تبرز الرؤية التي تطرح ما وصل إليه المجتمع من ضياع وتشتت، ويتمظهر ذلك - نصياً - في البعد الشمولي للشخصيات المتردِّدة على فضاء الحانة، فقد "جاء بها ناحوم من الحارة؛ لكي تجلب إلى خمارته بتوهُّجها وشذاها الجنسي مزيداً من الزبائن من عِلية القوم، إضافة إلى زبائنه التقليديين من عمال الميناء، وصيادي السمك، والبقالين، والسكارى المدمنين.."[1].

أما شخصية صوفيا - توأم الشخصية السابقة - فتتمظهر فيها صورة المومس عند الآخر، مبرزة حقيقة الجنس لديه بحيث تؤكد إدانته عبر إبراز تفسخه الاجتماعي، وانحلاله الديني، وهو ما تجلَّى، في ممارستها الجنس بوصفه سلوكاً طبيعياً لا يخضع لأيِّ قيد عدا قيد الحرية الفردية[2]؛ ويبدو ذلك في المقارنة بينها وبين المومس المنتمية إلى الأنا؛ حيث يتم التركيز على أن الأخيرة ضحية للواقع المتردِّي؛ فهي وإن مارست البغاء فتحت ضغط الحاجة، وهي - غالباً- تعيش حالة قلق، ورغبة في التخلص من قيود مهنتها الوضيعة، في حين تظهر المومس الأجنبية على النقيض ذلك؛ فهي سعيدة بمهنتها التي تراها وسيلة مشروعة لكسب لقمة العيش؛ "فلم تندب المرأة المالطية حظها العاثر(...) إنها هي التي اختارت لنفسها هذا المصير بكل تبعاته وهمومه، وليس هناك ما يدعوها حتى الآن لأن تعضَّ على أصابعها من الندم، كل ما هنالك أنها أجرت مقارنة سريعة بين شارع سيدي عمران المغمور في الضجة والغبار، والشارع الآخر الذي تظلله أشجار الكستناء"[3] في مالطا، وترصد شخصية الشاويش عبد الله – عبر حوارها الداخلي – الفرق بين المومس عند الأنا والآخر؛ فالأولى غير مؤهلة لممارسة الدعارة كونها مجبرة على

(1) ليالي نجمة، ج2 ص23.

(2) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص81. لمزيد من التفصيل عن الجنس عند الآخر، ينظر: المرأة في التاريخ والمجتمع، بشرى قبيسي، ص14، 30، 37.

(3) ليالي نجمة، ج2 ص301- 302.

ممارستها، بعكس الأجنبية التي تتعامل مع البغاء على أنه تجارة مربحة، فقد "رأى أنها أكثر فتنة من أن تظل ساقية في خمارة حقيرة، لماذا إذن لا تكون هي البديل المرموق لنجمة التي خذلته، وفاطمة البكّاية التي رحلت قبل الأوان، بل وكل البكّايات الأخريات اللاتي لا يعدِن بشئ" [1].

وفي دلالة أخرى للمومس – صوفيا – يتم إبراز سطحية المجتمع في جانب كبير منه، عبر النماذج السلبية الواقفة بباب صوفيا لإفراغ شحن الكبت متناسية قضاياها المصيرية "كانت تلك الفئة من الزبائن تتسم بالبلادة واللزوجة رجال متفاوتو الأعمار يقارعون الوحش المسمى بالكبت الجنسي بإجراء مقارنات دقيقة بين هذه المرأة وتلك..." [2]، وبدلاً من التفرُّغ للنضال من أجل تغيير المجتمع تتحول هذه النماذج الصراع والتهالك على إشباع غرائزها؛ فـ"الخلاف دبَّ فيما بينهم في هذه المرة حول ما ادَّعاه البعض من أن صوفيا الوافدة حديثاً أجمل من نجمة، فيما رفع آخرون نجمة إلى قبة السماء، بما يعني تفوقها في كل الأحوال، وقد تصاعد الخلاف في وجهات النظر بين الفريقين إلى خصومة وشتائم، ثم إلى تلاحم واشتباك بالأيدي" [3].

**** ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي :**

لقد تم اتخاذ الشخصية منظوراً لرصد التفاعل النصي الذاتي بين نصوص خليفة حسين مصطفى بصفة عامة، ولرصد البنية في بعدها الاجتماعي تم تقسيم الشخصية إلى ثنائية العاكس والمعكوس؛ تلك الثنائية كانت لها دلالاتها على الرؤية العامة التي تطرحها النصوص، لكنها - في الوقت ذاته - لم تخلُ من ملحوظات تتعلق بما تم تجاهله في البنى النصية.

في إطار الدلالة على الرؤية العامة أفرزت الشخصيات العاكسة أبعاداً

(1) المصدر السابق، ج2 ص24.
(2) المصدر السابق، ج2 ص346.
(3) المصدر السابق، ج2 ص347.

دلالية خاصة وأخرى عامة؛ ففي بُعدها الخاص عكست الشخصية قضايا القهر الممارس على المرأة، الذي انحصر في القهر المعرفي، والقهر الجسدي، في القضية الأولى عكس إيقاع البنى تفاعلاً نصياً ذاتياً في مستوى إيقاف الشخصية العاكسة عن التعليم، أو منعها من إتمامه، أما قضية القهر الجسدي فقد تجسَّد التفاعل النصي معها في تيمة سجن المرأة، واعتبارها جسداً خاضعاً لسلطة الأب، الذي يتولى المسؤولية عنها إلى حين البحث عن سلطة بديلة؛ تتمثل في الزوج يحفظ الجسد، الشئ الوحيد القيِّم عند المرأة.

الشخصية العاكسة- كما تمظهرت في إيقاع التفاعل النصي الذاتي- شخصية نامية لا تكتفي بتجسيد دور العاكس للقهر، بل تتعداه إلى التحرُّك بفاعلية عبر التمرد عليه، وبغضِّ النظر عن نتائج التمرد فإنه عكس الوعي كما ينبغي أن يكون وليس كما هو كائن، وتجلَّى ذلك - نصياً - في إيقاع سعي المرأة تجاه الرجل، وحركتها من تلقِّي الفعل إلى موقف رد الفعل.

أما على صعيد بُعدها الدلالي العام فقد تم توظيف الشخصية العاكسة لتعكس الرؤية تجاه البنى السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والمعرفية؛ وذلك بتقاطعها مع الشخصيات الذكورية العاكسة لتلك البنى(1)؛ فتتحول الشخصيات العاكسة إلى مرآة ينعكس عليها صراع أيديولوجي بين قوى سلبية، وأخرى إيجابية، يتجسَّد الصراع بين الشخصيات الرامزة لتلك القوى حول تملُّك الشخصية النسائية العاكسة؛ ليرتفع بها إلى درجة التماهي - رمزياً - مع صورة الوطن، لترمِز عبر قضاياها الخاصة إلى ما يضجُّ به الوطن من معضلات تطال كل البنى داخله. لكن البنى النصية لم تتخذ في الصراع بين القوى السلبية والإيجابية موقفاً انتصارياً خطابياً مباشراً ينتصر للأيديولوجيا الإيجابية، بل اكتفت - غالباً - بالإدانة غير

---

(1) يؤكِّد صلاح الدين بوجاه تلاحم بنيتي روايتي: الجريمة وليالي نجمة، انطلاقاً من البعد الجنسي أو المرأة، حيث تتشعب دلالاتها إلى أبعاد سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ودينية، يقول بوجاه: إن "الدلالة في روايتي خليفة حسين مصطفى دلالات متعددة كثيرة..بل هي دلالات متشعبة.. آخذ بعضها برقاب بعض". استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، (صحيفة المشهد، العدد: 26، 2003.8.13م، ص11).

المباشـرة للأيديولوجـية السـلبية، وتمظهـر ذلـك في بقـاء البنـية مفـتوحة في بعـض النصـوص؛ ولـئن نجـح ارتـباط وردة بمسعود بـركة، وزهـرة بعـبد الله الطيـب، نجمـة بأحمد الجـرايدي؛ في روايـات المطر وخيول الطين، والجريمة، وليـالي نجمة؛ فإن الأمر يختلف في روايـة عين الشمس حيـث تنغلق البنية على الفشل، حيث تصاب زينب بالجنون، أمـا علاقـة مـريم بمنصـور فقد انتهت بموتها مقتولة على يد والدها، أما في روايـة جـرح الوردة فتبقى البنية مفتوحة؛ ففاطمة ترفض إعادة تجربة الزواج لتبقى في حالـة انتظار وتحفُّز للانتقال إلى مستوى أفضل، لكن هذا التفاوت لم يمنع من وجـود بعد دلالي مشترك - يعكس تفاعل الشخصيات نصياً- يتمثل في أن بإمكان المرأة تجاوز محنتها، ومن ثم كسر طوق النمطية عنها.

أمـا الشخصيات المعكوسة فقد بلورت جـزءاً مـن حـركة الصـراع داخل بنية الواقـع الاجـتماعي، المنقسـم في داخلـه إلى ثنائـية القاهـر والمقهـور. حيـث تـتفاعل النصـوص - ذاتـياً - في إبـراز الشخصيات القائمـة بالقهر داخل المجتمع، ممثلة في شخصيتي: الأب، والـزوج؛ اللذيـن عكسـا بُعـداً مـزدوجاً لهـذا القهـر، فقـد مـثّلا سلطة القهر داخل البنيـة الصـغرى - الأسرة - وهمـا في الوقـت ذاته خـاضعـان لسلطة أكبر- سـلطة المجـتمع - الـذي يسـتمد تلـك السـلطة مـن مـنظومة محـافظـة مـن العـادات والتقـاليد، ورمـوز المرجعية الدينـية التـي أسـاءت إلى الديـن من خلال توظيفه لتأكيد هـذه المنظومة المتـوارثة، وإعطائهـا مسـحة مـن القداسـة، والحصيلة النهـائـية لهـذه المنظومة المركَّبة هي ممارسة القمع على الجـانـب الأضعف المرأة.

أمـا البعد الآخـر للشخصية المعكوسـة فيتمـثل في نمـوذج المـرأة المقهـورة؛ التـي عكـس تفـاعـلهـا النصـي وجـود بعديـن قـاهـرين لهـا همـا: الإهمـال، والنـبذ؛ ففـي بعـد الإهمــال يـتمظهر تصـنيفان رئيسـان لـلمرأة المهملـة وهمـا: المـرأة النمطـية، والمـرأة المهمَّشـة؛ في تصـنيف المـرأة النمطية تكـرِّس شـخصـيتا: الأم، والـزوجة نمـوذج المـرأة المستسلمة لمنظومة الواقـع، لكن التفـاعل النصي يظهر أن الشخصية تتجاوز ذلك إلى مستـوى تـوجـيه الإدانــة إلى الشخصــية النمطـية ذاتهـا؛ عـندمـا تـتحول إلى تأيـيد قـرارات السلطة الذكوريـة القـامعـة تجـاه الشخصيات العـاكسة، وكذلك في غيـاب أيِّ

بادرة للتمرد لديها، أو حتى مجرد تحريض غيرها على القيام به، وتتأكد هذه السلبية - نصياً - بامتناع الشخصية النمطية عن الظهور بمظهر الشخصية النامية؛ حيث يبرز التفاعل النصي بقاءها بوجهها النمطي، على مستوى صفاتها، وحركتها مع الأحداث، والشخصيات.

أما تصنيف المرأة المهمَّشة فتجسد في المرأة النمطية ممثّلة في شخصيات: العانس، والمطلقة، والأرملة؛ ومن خلال هذه الشخصيات يدان المجتمع في بعده الذكوري لكونِه اقتصر في تعامله مع المرأة على ثنائية: الجسد والزمن، اللذين تفقد بسببهما قيمتها، ما يضطرها إلى سلوك طريق من اثنين؛ الأول: الاندفاع نحو الرجل باعتباره المنقذ من التهميش، الأمر الذي قد يوقعها ضمن دائرة القهر من جديد، أو سلوك الطريق الآخر: المتمثل في الخروج إلى العمل في مهن وضيعة: لا تخفَى دلالاتها على تهميش المرأة وتغييبها عن ساحة العمل الفاعل المنتج، لافتقادها سلاح الوعي الذي تخرج من به من دائرة التهميش.

أما الاتجاه الآخر - في تصنيف الشخصية المقهور فيتمظهر في نموذج المرأة المنبوذة، التي تجسدت - نصياً - في شخصية المومس؛ حيث أخذت هذه الشخصية أبعاداً دلالية خاصة وعامة؛ ففي بعدها الدلالي الخاص حملت شخصية المومس المنتمية إلى الأنا رؤية تدين البنية الاجتماعية وتحمِّلها مسؤولية إفراز هذا النمط من الشخصيات، ويتأكد ذلك من التفاعل النصي الذي يُبرز المومس المنتمية إلى الأنا مدفوعةً إلى البغاء تحت ضغط الخوف من السلطة الاجتماعية القاهرة، وكذلك تحت ضغط العامل الاقتصادي؛ فالبنى النصية تُظهر المومس وقد كانت في الأصل مطلَّقة، أو عانساً، أو أرملة، أو مرتكبة لخطأ جسدي لا تتحمل وحدها مسؤولية اقترافه [1].

---

(1) حليمة الزيّانة في رواية المطر وخيول الطين امرأة عانس مهمشة اجتماعياً، وهنية في رواية جرح الوردة امرأة مطلقة. أما في رواية ليالي نجمة فتعدد تلك النماذج؛ فنجمة امرأة مطلَّقة ومطرودة، بينما تتعرض فاطمة البكاية إلى الاغتصاب من قبل ابن عمها فتطرد ومن بعده تتحول إلى وكر الدعارة. أما مريومة الزينة فيطردها زوجها إلى الشارع لأنها امرأة عاقر.

أمـا بعدهـا الدلالـي العـام فقـد عكـس سـلبيات الواقـع في بـنـاه: السياسـية، والاقتصـادية، والاجتماعية، كمـا عكسـت رؤيـة مُدينة للفسـاد في جانبيه السياسـي، والاقتصـادي، عنـدمـا يتم التأكيد على أنهمـا نمط مـن العهـر يتجاوز العهر الجسدي التي تمارسه المرأة مرغَمة.

أمـا شخصية المومس المنتمية إلى الآخر؛ فقد أظهر التفاعل النصي توظيفها لتدعيم الرؤية حـول العلاقـة بين الأنـا والآخر؛ فتتحـول الإباحيـة عند المومس المنتمية إلى الآخـر إلى مصـدر إدانـة لـه، كمـا يـتمُّ تسـخيرها لتأكيـد صـورة الـبغيِّ الفاضـلة في المـرأة المنتميـة إلى الأنـا، بإبـراز نقيضـهـا في المومـس المنتمية إلى الآخـر، حيـث تكـرِّس الأخيرة البغاء على حقيقته باعتبـاره تجارة من المرأة بجسدها[1].

الحصيلة النهائية للرؤية - مـن خـلال التفاعل النصي الذاتـي للشخصـية في تصـنيفها الاجتماعي- يُبرز أن الإيقـاع الـروائي قـد اتسم بالنمطيـة والتكرار، وخاصـة فيما يتعلق باختيار الشخصيات المجسِّدة للقهر في ثنائيـة القـاهر والمقهـور؛ فتتكـرر شخصيات المرأة العاكسة ببعديها الواقعي والرمزي، والـزوجة، والمطلَّقة، والعـانس، والأرملـة، والمومـس، والأب، والـزوج، والشخصـيات سـالفة الذكـر أطَّـرت لـرؤيـةٍ تـديـن الواقـع؛ بكشـفها لسلبياته والتغاضـي عـن إبـراز إيجـابيـاتـه [2]. وبعيداً عن الخـوض في أحكـام قيمـة حـول ثبـات الـرؤيـة وعـدم تطورهـا، وحـول عـدم تقـديـم البـديل الإيجـابي الواضـح للرؤيـة المُدينـة للسـائد فـإن القـراءة ستتحـول إلى تـأمل نمطيـة الرؤيـة وثباتهـا مـن مـنظور آخـر، يقـوم على فرضـية وجـود إيقـاع للتفاعل النصي الذاتـي من نـوع آخـر، يـتعلق بمـا تمَّ إهمالـه مـن شخصيات داخل البنى النصية؛ من ذلك تغييـب شخصـية الأخ أو الابـن بصـورة شـبه مطلقـة، الـتي كـان مـن الممكـن أن تغني- تلـك الـرؤيـة في

---

(1) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص89.

(2) يؤكِّد أحمد الشيلابي على نمطية الرؤية عند خليفة حسين مصطفى، وخاصة في جانبها المتعلق بقضايا المرأة فيقول بأن: "تلك الرؤية تظهر موقفاً سلبياً يدين المرأة من خلال نظرتها إليها، ووضعها في قالب محدد من خلال حصر تفكيرها في جسدها". القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص369.ويضاف على ما تبناه أحمد الشيلابي أن التفاعل النصي الذاتي لم يُظهِر سلبيات المرأة بقدر إظهاره سلبيات الواقع؛ المتمثلة في إجبار المرأة على التعامل مع معطياته عبر ثنائية: الجسد والزمن فقط.

بعدها الاجتماعي؛ بما تحمله من دلالات ترصد الجانب السلبي للمجتمع الذكوري، عندما يتم إعطاء التفوق للأخ على حساب الأخت داخل الأسرة، كما كان من الممكن أن توظَّف لتوسيع أفق الرؤية في طرح النموذج الإيجابي؛ عبر تجسيد الأخ أو الابن للجانب التحرُّري داخل البنية؛ بحيث يتمظهر فيه جانب من صراع الأجيال داخلها، ويبقى الاستثناء في شخصية أحمد الجرايدي في رواية ليالي نجمة، لكنه لم يفعَّل ليرتقي إلى مستوى النموذج الكامل؛ ليقدِّم صورة للأخ بوصفه نموذجاً اجتماعياً مستنيراً داخل الأسرة، فقد وظِّف البعد الأخوي للجرايدي في إطار الإعلاء من شخصية المثقف المناضل؛ بإظهاره في صورة مثالية، التي من ضمن مشتملات مثاليتها عدم قهر المرأة، وإعطائها كامل حقوقها، فها هو الجرايدي يقول لمنصور: "إذا كنت تعني فاطمة فلن أبخل بها عليك، ومع ذلك فلابد من موافقة صاحبة الشأن مع أنني أعرف رأيها مسبقاً" (1).

تهميش المجايلة وحصر الرؤية حول المرأة في إطار قضيتي الجسد، والتعليم، همّش قضايا مهمَّة كقضية التفرقة بين الجنسين، وقضية خروج المرأة إلى العمل؛ القضية الأخيرة وإن حضرت فقد كان حضورها باهتاً لم يصل إلى درجة التفاعل النصي، ولم يتم التركيز عليه في بنية واحدة بصورة تجعله يمثل نقلة على مستوى تلك البنية مقارنة بغيرها؛ ففي رواية المطر وخيول الطين تقدَّم شخصية خيرية لمجرد تأطير شخصية وردة وتوضيح ما يضجُّ به الواقع من نمطية وتخلُّف؛ فيصبح منع خيرية عن الذهاب إلى العمل عبرة لكل امرأة تحاول كسر السائد في فضاء الشارع الغربي، الذي من ملامحه رفض إشراك المرأة في منظومة تحديثه(2)؛ فقد "كانت الفتاة ممرضة ثم تحولت إلى مهنة التعليم، ولكن ذلك جاء بعد فوات الأوان فيما يبدو؛ فوصمة العار باقية كما نصَّت على ذلك تقاليد الشارع وميراثه العتيق، الوشم لا يزول بمجرد أن يغسل المرء وجهه أو يديه" (3). أما قضية التفرقة بين الجنسين

(1) ليالي نجمة، ج2 ص297.

(2) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص104.

(3) المطر وخيول الطين، ص84.

فينحصر التعاطي معها - على نطاق ضيق وغير مؤثر - في رواية ليالي نجمة، من خلال إهمال الحاج عبد السلام ابنته زهرة بعد قدوم ابنه الذكر، لكن ذلك لم يفعَّل على مستوى تدعيم الرؤية؛ بحيث تم رصده بصورة عابرة في وعي شخصية زهرة، فقد "عرفت زهرة طعم المرارة على حقيقته، لم تدرك كيف أن أخاها الصغير الذي لا يزيد طوله عن نصف ذراع، ومازال دون اسم متململاً في أقمطته، قد تمكَّن من أن يزيحها عن عرشها القديم، بصرخة بريئة، لقد أصبحت مجرد خادمة له بدءاً باللحظة التي فتح فيها عينيه على الدنيا، وقبل أن تقوم بينهما أخوَّة حقيقية(...) لقد جاء الطفل ليأخذ منها كل شيء ويتركها في العراء" (1).

حصر قضايا المرأة وتنميط الشخصيات العاكسة للقهر، صاحبه حصر من نوع آخر؛ حيث يظهر التفاعل النصي الشخصية العاكسة وحيدة في مواجهة سلطة القمع؛ فالبنية وإن غيَّبت شخصية الأخ فإنها بالمقابل غيَّبت شخصية الأخت؛ ليبقى المنظور الروائي مركَّزاً على شخصية نسائية واحدة، وهو ما أبعده عن التفاعل مع قضايا أخرى تتعلق بالمرأة التي منها معضلة تزايد الإنجاب، وما يجرُّه من معضلات اجتماعية، واقتصادية داخل الأسرة والمجتمع؛ فوردة في رواية المطر وخيول الطين لها أخوات ولكنهن لا يظهرن على مسرح الأحداث؛ ليبقى المنظور محصوراً بين شخصيات وردة ووالدها ووالدتها، والأمر نفسه يتكرر في رواية عين الشمس، فمريم تبقى وحيدة في الصورة مقابل والدها، ووالدتها.. القراءة السابقة أثبتت نمطية الرؤية، التي عكسها ثبات البنى المضمونية وثبات الشخصيات داخلها، وهذه الرؤية التي ركَّزت على قضايا معيَّنة تخصُّ المرأة في إدانة واضحة للواقع في بُعده الاجتماعي، تلك الإدانة تهتم بإظهار السلبيات أكثر من الإيجابيات.

وفي الجدول الآتي توضيح لتوزيع الشخصيات العاكسة والشخصيات المتقاطعة معها أسرياً؛ يؤكِّد نمطية التفاعل النصي الذاتي للرؤية، وللبِنَى المضمونية المقدَّمة من خلالها:

1- ليالي نجمة، ج1 ص293- 294.

الشخصية العاكسة	الرواية	الأب	الأم	الزوج	الأخ	الجد
وردة	المطر وخيول الطين	+	+	+	-	-
مريم	عين الشمس	+	+	-	-	-
زينب	عين الشمس	+	+	-	-	-
فاطمة	جرح الوردة	+	+	+	-	-
زهرة	الجريمة	+	+	+	-	-
نجمة	ليالي نجمة	-	+	+	-	-
حورية	ليالي نجمة	-	+	+	-	-
زهرة	ليالي نجمة	+	+	+	+	-

الفصل الثالث

البناء المضموني العام

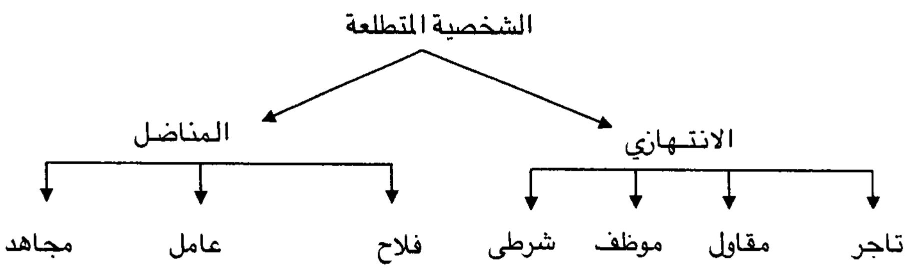
المبحث الأول

الخلفيتان الاقتصادية والسياسية

(الشخصية المتطلّعة)

** توطنة

مقاربة البنى النصية على صعيد تناولها للخلفيتين السياسية والاقتصادية يوضِّح مظهرها في شخصية يمكن أن يطلق عليها اسم: الشخصية المتطلِّعة، وهي تلك التي تسعى إلى تحسين أوضاعها اقتصادياً وسلطوياً، بحيث تتشابك الخلفيتان مع بعضهما بعضاً؛ فالشخصية المتطلِّعة اقتصادياً تستند في تحقيق أهدافها على مساندة الجانب السياسي أو السلطوي، والأمر ذاته يحدث مع الشخصية المتطلعة سياسياً أو سلطوياً، حيث يلعب الجانب الاقتصادي دوراً مهمَّاً في تحقيق أهدافها، ومن ثم كان من الضروري عدم الفصل بين الخلفيتين؛ وذلك بدمجهما في إطار الشخصية المتطلِّعة، التي تتجاوز تقديم النموذج السلبي لتشمل ثنائية الإيجاب والسلب؛ فتطرح الشخصيات في بعدها السلبي نموذجاً سيطلق عليه اسم: الشخصية الانتهازية، أما الشخصيات الإيجابية في تطلِّعها فسيصطلح على تسمية النموذج الممثل لها باسم: الشخصية المناضلة؛ فالبنى المضمونية تطرح الرؤية العامة للصراع الأيديولوجي في بُعديه السياسي والاقتصادي من خلال الشخصية المتطلِّعة وفقاً لثنائية متعارضة هي: ثنائية (الانتهازي والمناضل). وفي المخطط الآتي توضيح لذلك:



هذا التقسيم يستند على طبيعة الصراع الأيديولوجي بين الشخصيات المتطلِّعة داخل البنية، حيث أخذ طابع الجمع بين قطبين متضادين؛ فتصبح

شخصية الانتهازي مجسِّدة للأيديولوجيا المدانة، وتتحول الشخصيات المناضلة إلى تجسيد الأيديولوجيا الإيجابية المضادة، ومن خلال الصراع بين الأيديولوجيتين تتجسد الرؤية العامة التي يطرحها النص عن الخلفيتين السياسية والاقتصادية المتَّحدتين جدلياً.

المطلب الأول

شخصية الانتهازي

مصطلح الانتهازي قد يبدو مثيراً لأيديولوجيا راهنة تدين هذا النمط من الشخصيات؛ باعتبارها مستغلة موارد الوطن بطريقة غير مشروعة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الاسم المقترح ينطلق - في أساسه من تلك الشخصيات- المهمَّشة التي استطاعت أن تنتهز فرصاً أتاحها واقع معين وفي إطار تاريخي خاص[1]، ما يعني اشتراك بنى المجتمع المتعددة في خلق هذا النمط من الشخصيات، ومن ثم لا تتحمل الشخصية الانتهازية المسئولية وحدها، بل تتضافر عوامل اقتصادية، وسياسية، واجتماعية في خلق هذا النموذج، ويمكن أن تصنف تلك العوامل في تضافرها- داخل نصوص خليفة حسين مصطفى- إلى ثلاثة محاور وهي: محور الطفرة النفطية، ويشمل روايات: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة، ومحور الاحتلال وتمثّله رواية الجريمة، ثم محور مرحلة الاستقلال وتكوين الدولة؛ ويتجسد في رواية ليالي نجمة. ووفقاً لهذه المحاور سيتم التطرُّق إلى الشخصية الانتهازية في تصنيفين، الأول: انتهازي الوضع الاقتصادي، أما الآخر: فهو انتهازي السلطة.

---

1) شخصية الانتهازي المتطلعة إلى الصعود على مستوى بنية الواقع تتجسم - غالباً- في الشخصيات المنتمية إلى الطبقات المسحوقة التي تحاول الصعود طبقياً، متماهية مع نموذج الشخصية الوصولية التي سادت في روايات القرن الثامن عشر لدى (فيلدنغ، ولوساج، وماريفو)، تلك التي تظهر الوصولي - الانتهازي- بوصفه شخصاً مهمَّشاً يخرج من عامة الشعب أو البرجوازيين، حيث يقوم بتسلق درجات المجتمع. ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص82.

❖ أولاً: انتهازي الأوضاع الاقتصادية

أ- الانتهازي الاقتصادي في روايات الطفرة النفطية:

1- رواية المطر وخيول الطين:

في رواية المطر وخيول الطين يركّز المنظور الروائي على الخلفية الاقتصادية ممثلة في شخصية التاجر؛ بوصفه النموذج الأمثل لتجسيد صورة الانتهازي في واقع الطفرة النفطية، الذي تحوّل إلى مجتمع "لا قيمة فيه للمرء إلاَّ بمقدار ما يملك من مال"[1]. لكن الملحوظة المهمّة على شخصية الانتهازي - في رواية المطر وخيول الطين- افتقارها إلى إمكانيات تجسيد النموذج الأمثل للانتهازي، وربما عاد ذلك إلى قرب ارتباط الروائي بالقصة القصيرة، ما جعله يقصّر في بناء عالم روائي متكامل، الذي هو مختلف عن القصة القصيرة؛ "حيث تلعب التفاصيل الدقيقة دورها الأساسي والفعّال في إغناء التجربة الروائية، وإكسابها الأبعاد الإنسانية التي يطمح الكاتب إلى زرعها في المجتمع عبر النسيج الفني، وبواسطة أدواته ورؤيته الخاصة"[2]، ويتجلّى قصور التقديم في التركيز على تشويه التاجر – الحاج صاحب الدكان – أكثر من التركيز على بناء شخصية متكاملة متفاعلة، وإن كانت مدانة فيجب أن يكون ذلك من خلال حركة الأحداث والتقاطع مع الشخصيات، ومن ثم الانتقال إلى طرح رؤيتها ودلالتها على الواقع، ولكن ما حدث كان عكس ذلك؛ فالبنية المضمونية تقدّم الحاج بوصفه نموذجاً مثالياً للشرّ، ما جعل الرؤية تقع في فخ الطرح الأيديولوجي المباشر، وأبرز ملامحه قلة الأحداث، والتركيز على حركة الشخصية الداخلية، والسرد الخبري الخارجي، في مقابل إهمال التفاعل الخارجي بين الشخصية وبقية الشخصيات[3]؛ فالحاج صاحب الدكان رمز للشهوة، والتملك، في ثنائيته المعروفة المال والمرأة، حيث "دأب على توزيع وقته بالتساوي بين الاهتمام بدكانه وتجارته، ومراقبة ما يجري في الشارع وخاصة فيما يتعلق بالجانب النسائي

---

(1) الفهلوي، محمد عزام، ص84.

(2) دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، ص16.

(3) ينظر: الرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص199.

فيه"[1]. والشخصية الانتهازية متناقضة بين مظهرها وحقيقتها؛ فالدين غطاء تستخدمه لإخفاء شرورها، ونفاقها الاجتماعي؛ فها هو "يمدُّ رجليه أمام الدكان يلعب بالمسبحة، ويعدد مغامراته في عالم النساء"[2]، كما يقدَّم في صورة الإنسان الذي لا يستطيع كبح جماح غرائزه بسعيه للزواج من وردة، وهي في عمر ابنته، وعندما يفشل في ذلك يقوم بقيادة معسكر الشر المعارض لزواجها من مسعود، متسلِّحاً بأيديولوجيته الانتهازية؛ التي لا تسمح للفقير أو المهمَّش أن يتطلع إلى ما هو أعلى من مستواه؛ فـ"هل يُحسَب من يقضي عمره في المطابخ وبين النساء من الرجال"[3].

البحث عن بُعد دلالي للشخصية يؤطر لرؤية شاملة عن الواقع يبدو من قبيل التمحُّل؛ فالرؤية لم تتجاوز إطار إدانة التاجر بوصفه عنصر إعاقة أو تخلُّف داخل المجتمع؛ لتبقى التلميحات التي وردت متجهة نحو شخصية التاجر في إطار ضيق؛ من دون أن توسع دلالياً عبر حركة الأحداث، من ذلك عدم استغلال علاقة التاجر مع وردة، والصراع الأيديولوجي مع مسعود حولها، "في إطار نظرة كلية، أو منظور شمولي يراعي نمو العلاقات الروائية وتداخل الشخصيات، ويسقط أو يدين التقاليد البالية والقيم المادية المزيَّفة، بفضل عوامل التغيير التي أصابت النفوس"[4]، فمن ضمن الإشارات الدلالية العابرة ردُّ فعل التاجر على رفض وردة له، وما مثله – من وجهة نظره- من بداية لانقلاب الموازين داخل الواقع؛ حيث "أدرك أخيراً أن الأرض تحت قدميه لم تعد صلبة كما كانت من قبل، وأن المساحة التي يمتد فيها ظله لم تعد مقصورة عليه، لقد تغيرت الدنيا ما في ذلك شك"[5]، كما تلمِّح الشخصية إلى الفلسفة التي يتبعها الانتهازي في تطلعه لاستغلال الأوضاع الاقتصادية الطارئة بعد ظهور النفط، والمتمثِّلة في الكسب المشروع وغير المشروع، وبقاء الهدف

(1) المطر وخيول الطين، ص51.

(2) المصدر السابق، ص 95.

(3) المصدر السابق، ص 34.

(4) زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص128.

(5) المطر وخيول الطين، ص93.

غاية تبرر استخدام أيٍّ وسيلة تحققه[1]، وفي ذلك دلالة على الأيديولوجيا المستغلة؛ حيث يصرح بذلك قائلاً: "إن كل ما أذكره أنني فتحت عيني أيها السادة فوجدت نفسي جالساً فوق ظهر حمار، والحمار يجري كالشيطان وكلما حاولت إيقافه كلما(كذا) زاد في سرعته، ولكنني أحببته رغم ذلك، فقد وجدت فيه خير الصحاب وتعلمت منه أن من يودُّ الوصول فلا يجب أن يتوقف عن الجري ليحسب المسافة التي قطعها، وأنه لا يجب أن يفكر لا في طول المسافة، ولا في صعوبة الطريق"[2].

2- رواية عين الشمس:

شخصية الهدَّار هي العنصر الانتهازي في البنية المضمونية لرواية عين الشمس، وما ميَّزها عن سابقتها اتخاذها صفة مالك الأرض، فطبيعة الفضاء المكاني تفرض نفسها على الكاتب، فلكي يستطيع تأطير رؤيته اتخذ مالك الأرض نموذجاً ينتقل من خلاله إلى "معالجة قضية التخلُّف في الريف، بعد أن حاول في روايته الأولى – المطر وخيول الطين – معالجة الأمر نفسه في المدينة"[3].

البنية النصية - في عين الشمس- تحاول إضفاء نوع من التوازن على الرؤية؛ بحيث لا تتحمل الشخصية مسؤولية انتهازيتها وحدها، بل تتحمل البنية الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية جزءاً كبيراً منها، في هذا الإطار توظِّف تقنية الاسترجاع لإضاءة معالم الشخصية، وفي المقطع السردي الآتي تجسيد لحركتها عند تحولها إلى الانتهازية، حيث تظهر بوصفها إفرازاً من إفرازات الواقع السلبية؛ وذلك عندما "تتهادى في أذهانهم على الفور صورة الهدار القديمة في مدٍّ وجزر متعاقبين، يخبُّ في قميصه وسرواله الباليين، فوق رأسه طاقية مسودَّة الحوافِّ من الغبار والعرق، تغطي أذنيه وتنحني على حاجبيه، متجِّهاً وقت الظهر نحو النخلة العقيمة القريبة من حقله وفي يده صرة صغيرة"[4]، فالتشرد والفقر هما منطلق الانتهازي

---

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص27.

(2) المطر وخيول الطين، ص109-110.

(3) دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 107.

(4) عين الشمس، ص22.

لتملك المزرعة الرومانية، متحوِّلاً بذلك إلى ممثل لواقع طبقي جديد، يستغل وجود الاحتلال الإيطالي ليربط مصيره به، متطلعاً من خلاله إلى تحسين وضعه الاقتصادي؛ فـ"الهدار هو الرجل الوحيد في القرية الذي خرق الحصار الذي ضُرب حول العريف الإيطالي وأسرته بعد الاحتلال، فلا يتصل به أحد من السكان لأيٍّ أمر من الأمور، خرق الحصار، ولم يقنع بذلك فقد مد يده للعدو في وضح النهار، ثم قبل بلا تردد أن يعمل معه، وأن يتولى تسويق منتوجات المزرعة كوكيل له"[1]، انتهازية الهدار للأوضاع السياسية خولته الاستيلاء على المزرعة بعد رحيل العريف الإيطالي عنها، لتنتقل البنية بالدلالة إلى بعد رمزي أشمل يطال الواقع في بعده الشمولي، فيصبح الهدار رمزاً للخيانة التي انتهزت علاقتها مع الآخر للاستيلاء على الوطن ومقدراته؛ فالانتهازي "يستمد قوته من تحالفه مع السلطة"[2] المحتلة، التي تكافئه على إخلاصه بتمليكه المزرعة، التي تتماهى رمزياً مع الوطن المغتصب من قبل النظام السياسي المتحالف مع المحتل، هذا البعد الرمزي يتجلى - نصياً- في عودة الشيخ عبدالسلام لاستعادة مزرعته من الهدار، باعتباره مالكها الأصلي، والمحارب من أجلها ضد الطليان، وبذلك تتكامل أطراف الدالِّ الرمزي في بنية النص مع مدلوله في الواقع على النحو الآتي:

	الرمز الدال	المدلول الرمزي في الواقع
المكان:	المزرعة	الوطن
المحتل:	العريف الإيطالي	الاحتلال الإيطالي
الانتهازي:	الهدار	السلطة الملكية
المناضل:	المجاهد عبد السلام	المجاهدون

ويدعم المقطع الحواري الآتي بين الهدار والشيخ عبد السلام - المجاهد - الدلالتين الأيديولوجية والرمزية للشخصية، وذلك عندما يطالبه الشيخ بأن يرد المزرعة إليه باعتبارها من حقه:

---

(1) المصدر السابق، ص 26- 27.

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 294.

"- إنها أرضي التي...

ضحك الهدار في عصبية وضرب كفّاً بكف.

- أرضي .. أرضي!!

- يظهر يا شيخ أنك كمن تذكر عظام العيد فأخذ ينتحب وينوح !!

ثم مد يده في الهواء كأنه يخطب وأضاف قائلاً:

- لقد دفعت ثمن المزرعة من عرقي، ومن عمل يدي، وعقد الشراء في الخزانة إن كنت لا تدري.

وسوّى ساعته الذهبية حول معصمه وقام واقفاً:

- أرجو ألاّ أسمع منك هذا الكلام مرة أخرى يا عمي الشيخ"[1]، طرد الهدار للمجاهد يتماهى مع طرد المحتل له قبل ذلك، ومن ثم فإن السلطة الملكية تتماهى مع السلطة الاستعمارية السابقة، ويبقى التغيير الحاصل تغييراً في الأداة فقط[2]. كما جسد الهدار دلالة احتكار الانتهازية مقدرات الوطن باحتكاره المزرعة لنفسه[3]؛ حيث "كان هناك أمل بأن تقسم أرض المزرعة على أصحابها الأصليين، والكل يعرف أنه لم يكن ثمة شيء مما سمّي بعد الغزو الإيطالي بالمزرعة الرومانية، وقد حان الوقت لأن يسترد كل واحد ما أخذ منه عنوة، وبظهور الهدار كمالك للمزرعة بات محتوماً أن يمدوا في حبل الانتظار إلى ما لا نهاية"[4].

من بين دلالات شخصية الهدار العلاقة بين الانتهازي والسلطة، فهي "الشيء الذي يقوّي من نفوذه، وينتهي به إلى الإعلان عن نفسه كنموذج للشخصية المرهوبة الجانب"[5] التي تفرض نفسها داخل المجتمع؛ فقد انهمك "في عقد صلات وثيقة

---

(1) عين الشمس، ص42.

(2) ينظر: الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، ص180.

(3) ينظر: الغرب في الرواية العربية- قنديل أم هاشم نموذجاً، صدّوق نور الدين، ص32.

(4) عين الشمس، ص36- 37.

(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص321.

وحميمة مع بعض الأسر ذات النفوذ في طرابلس، ومع الموظفين الكبار من مخلفات الإدارة البريطانية الذين تولوا مقاليد الأمور في البلاد كأوصياء مخلصين للتركة البائسة، وشرع يتبادل معهم الزيارات والهدايا والصفقات المريبة"[1]. التماهي الدلالي بين السلطة والانتهازي يصل إلى درجة التصريح المباشر، لتأخذ الرؤية طابع خطابياً في المطابقة بين الدال والمدلول، فها هم المحتلون وقد "تركوا وراءهم عرشاً من الورق المقوّى وحكومة من الدُمَى(...) ولم تسئ الحكومة الظن بها فضمنت سريان عقود الأراضي المغتصبة وبقية المسروقات الأخرى إلى ما لا نهاية وبلا شروط، واعتبرت كأشياء مقدسة أو وثائق تاريخية يفترض أن تبقى كما هي، ولا تمس بأيٍّ صورة من الصور، وقد ظلت بالفعل كما هي ثم نسيت بعد ذلك"[2]، وتتواصل إدانة السلطة عبر وصفها بالجهل والتخلف؛ بقيام الهدار بترشيح نفسه للانتخابات، ليكون مدافعاً عن مصالح الشعب، رامزاً بذلك إلى السلطة المتخلفة، فالنواب "يأتون للدفاع عن المصلحة العامة والحقوق الضائعة، وعند خروجهم فإن أول شيء تدوس عليه أحذيتهم اللامعة هو المصلحة العامة، أما حقوق الشعب فإنها تبقى مجرد دعاية وترف"[3]. هذه الدلالة المباشرة تجسدت – نصياً- في غياب خبر ظهور النفط عن سكان القرية؛ حيث يتماهى – دلالياً- مع تغييب الشعب عن مصالحه بعد ظهور النفط؛ فالخبر عند سكان القرية "كان له وقع الهزة الأرضية في نفوسهم، وقد تصاعد اللغط من كل من جانب ما بين مكذب ومصدِّق"[4].

البنية النصية تؤكد نمطية الانتهازية عند الهدار بوراثته إياها من والده، لتتأكد من جديد نمطية الشخصيات المتطلعة وفقاً لثنائية الخير والشر، وفي ذلك فهي تتماثل مع مفهوم الشخصية في الرواية الطبيعية؛ حيث تربط بقانون الوراثة الذي يحدد ملامحها إلى حد كبير[5]، فها هو الشيخ عبدالسلام وقد خرج من عند الهدار خالي

(1) عين الشمس، ص45.

(2) المصدر السابق، ص 37- 38.

(3) المصدر السابق، ص 48.

(4) المصدر السابق، ص 64.

(5) حاول زولا إثبات تأثير قانون الوراثة في شخصياته الروائية، وذلك في عشرين مجلداً تدور حول حياة أسرة =

الوفاض، و"عند باب المزرعة تذكَّر وكأنه يمسك بيده قطعة من الحديد الساخن أن والد الهدار كان قد انضمَّ إلى جيش الغزاة الطليان وحارب معه فلعنه في مرارة واحتقار"[1]، فخيانة والد الهدار تتجلى استمراريتها في ابنه الذي ربط مصيره مع الآخر ممثلاً في العريف الإيطالي مالك المزرعة، متخلِّياً عن واقعه، حيث تظهر سلبية الانتهازي وأنانيته بامتناعه عن المشاركة في أيِّ عمل جماعي يخدم المصلحة العامة[2]؛ وهو ما تمثَّل – نصياً- في رفض الهدار الإسهام في بناء المدرسة، حيث تأتي إدانته على لسان عبد الكريم نقيضه في البنية النصية، فقد "قرر في حزم أن ينتزع ورقة الهدار من مشروعه إلى الأبد فهي ورقة خاسرة إلى النهاية، وطوى قلبه على كرهٍ مدمِّر لكل الناس الذين يشبهون الهدار من الأغنياء المتبطلين والسكارى"[3].

3- رواية جرح الوردة:

في رواية جرح الوردة تتوجه البنية المضمونية إلى رصد تأثير الطفرة النفطية على نطاق شمولي، وذلك في فضائي المدينة والقرية، وقد تجسدت الدلالات في شخصيتي: عبدالغني، وعمر الفحام، في ثنائية يمكن أن يطلق عليها ثنائية: النجاح، والفشل.

أ- الانتهازي الناجح :

شخصية عبد الغني تتفاعل – نصياً- مع شخصيتي الحاج والهدار في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس على صعيد تجسيد النموذج المدان أيديولوجياً، لكنها تتجاوزهما من جهة عدم تحميلها المسئولية الكاملة عن انتهازيتها، بحيث لم تكن طبعا متأصِّلاً أو متوارثاً بصورة مطلقة؛ بل إفرازاً من

=

واحدة هي أسرة (ماكار)التي تتبع فيها تاريخ الوراثة زهاء نصف قرن، كانت برهاناً ساطعاً على صدق نظريته، التي تنص على أن الإنسان مجبرعلى أخلاقه وأفعاله بفعل وراثتها عن أسلافه". الفهلوي، محمد عزام، ص45.

(1) عين الشمس، ص43.

(2) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص 20.

(3) عين الشمس، ص101.

إفرازات الواقع على مختلف مستوياته، حيث تأتي البنية الاجتماعية في المقام الأول؛ من خلال وقوفها أمام اكتساب الشخصية سلاح الوعي، عندما منع الوالد ابنه من إكمال الدراسة قائلاً له "عليك منذ اليوم أن تبحث لنفسك عن عمل!!

سعل بشدة ثم أضاف:

إنك على الأقل صرت تعرف القراءة والكتابة؟

اهتزت الأرض من تحته، جمع أطراف شجاعته وقال:

-أفضّل أن أبقى في المدرسة..(...) غير أن والده كان قد قال كلمته(...) والده لا يعرف الحوار ولم يتعوده"[1]، افتقاد الوعي يعني التشرد والضياع ومن ثم غياب الرؤية الموجهة للشخصية في تطلعها، ليأخذ في سلوك الطريق إلى الانتهازية الاقتصادية من خلال أسلوب المحاولة والخطأ؛ وصولاً إلى فك شفرة الانتهازية؛ فبعد فشل مشروع تجارة البيض تبدأ الشخصية في تكشف طبيعة السوق ومصطلحاته، ومساربه المفضية إلى النجاح، فـ"درس السوق له طعم آخر، حامض، له رغوة كثيفة، فقد اعتصره من بوار تجارته ومن البيض الذي فسد، وانطبع على وجوه الناس الذين أشاحوا عن سلاله وتأملوه بإهمال وهو يقبع مقرفصاً عند البوابة في وجوم"[2]، الدرس المستفاد يتمثل في تغيير القيم والمفاهيم بعد الطفرة النفطية، حيث لا خيار أمام الانتهازي إلا سلوك طريق من اثنين فإما "الدخول في الدوامة والسير مع السائرين الذين يتحولون إلى أغنياء في مجتمع النفط المديني، أو السقوط في جانب الطرف الآخر الذي لم يجنِ من النفط إلا الخسائر والضياع"[3].

الانتهازي الناجح - كما تطرحه البنية المضمونية- يصل إلى مبتغاه بعيداً عن فكرة الموهبة أو العبقرية؛ فسبيل الوصول هو إقامة العلاقات مع رموز السلطة، في مؤشر دلالي إلى مسئولية المؤسسة السياسية عن الانتهازية والصعود الطبقي

---

(1) جرح الوردة، ص141-142.

(2) المصدر السابق، ص102-103.

(3) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية. أحمد محمد الشيلابي، ص297.

الناجم عنها، كما تشير إلى تلاحم البنيتين السياسية والاقتصادية فهما وجهان لعملة واحدة؛ "خذ هذه البطاقة يا عبد الغني.

بطاقة لأي شيء.؟

فأجاب الموظف في رصانة:

دعوة لحضور صلاة الجمعة في جامع درغوث باشا!!

رحم الله درغوث باشا ولكن هذه أول مرة أسمع أن الصلاة صار لها بطاقات دعوة كالأعراس والحفلات.

طرق الموظف على المنضدة.

رئيس الوزارة سيكون على رأس المصلِّين، وهي فرصة لأن تتعرف عليه.

رئيس الوزارة... نعم هي فرصة ثمينة!!

وبذلك تصبح واحداً من الأسرة المحترمة...

دس البطاقة في جيبه وهو يضحك"[1]؛ ومن ثم يصبح الانتهازي ذراع السلطة وأداتها في تنفيذ مخططاتها، فهو مستعد لأن "يضحي بكل شيء من أجل معبوده الجديد: المال، والمنصب، واللذة، مساهماً في ذلك في تدهور الواقع وانحطاطه"[2]؛ فالمنظومتان السياسية والاقتصادية تجسدان طبيعة الصراع المادي حيث يظهر المال مفسداً للذمم؛ فالشخصية الانتهازية تستفيد "من وضعها الاقتصادي، الذي تستخدمه لتحريك الحياة السياسية والاجتماعية بما يماشي مصلحتها"[3]؛ وها هو عبدالغني وقد "لاحظ أن المال هو وحده السيد الذي لا يناقش، هو القانون والعصا التي تضرب(...) رآه يمشي فوق رؤوس الناس، وفي دور الحكومة وقف يتفرج عليه

---

(1) جرح الوردة، ص99.

(2) الفهلوي، محمد عزام، ص18.

(3) الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي برهانة، ص255.

وهو يقلِب القوانين، يعدِّلها أو يلغيها بالمرة، يحرِّم ما هو حلال، ويفرِض شروطه في الحلال والحرام على السواء"[1].

تتسع دلالات الشخصية الانتهازية عبر إدانة المنظومة السياسية من خلالها؛ فعبدالغني لا يبدي أيَّ تعاطٍ إيجابي مع المتغيرات ما دامت لا تمس مصالحه بصورة مباشرة، فقد "صار يسكن قوقعة صامتة يطل منها على الدنيا من حوله، يتفرج على الناس الذين يركضون على رجل واحدة مثله (...) فلا يدير رأسه إلا في اتجاه مصالحه، لا يهمه ما يجد من أحداث في أيٍّ صورة كانت، لا يبالي بما يجري في الدنيا مادام ما يجري لا يمس مصالحه بسوء"[2]، تتساوى في ذلك المتغيرات المحلية والقومية والدولية؛ فهو لا يبالي باغتصاب الصهاينة الأرض العربية سنة 1967م. بل تمضي البنية إلى أبعد من ذلك بطرحها صورة يتماهى فيها اغتصاب فاطمة من قبل عبد الغني مع اغتصاب العدو الأراضي العربية، ويصبح موقفه من الاغتصاب محمَّلاً بإدانة مبطَّنة لموقف المؤسسة السياسية السلبي من جريمة الاغتصاب؛ "عندما غابت في المنعطف كالشبح، تراجع إلى الداخل وهو يهز رأسه في عدم اكتراث، فتح الراديو، جاءه صوت مذيع من إحدى محطات الدول العربية التي لم تحارب يعلن خبر الهزيمة بلغة حيادية جافة.

أحضر زجاجة نبيذ واستلقى على السرير.

قال:

أما أنا فلم أهزم.

وضحك بجنون"[3].

---

(1) جرح الوردة، ص98.

(2) المصدر السابق، ص106- 107.

(3) المصدر السابق، ص218.يسخر كامل عراب من مقارنة اغتصاب فاطمة باغتصاب الصهاينة الأراضي العربية عام 1967م، لأنه يفتقد إلى المنطقية ويتسم بالغرابة والسذاجة.! ينظر: انتقام الغزلان المسحورة، كامل عراب، ص93.

البعد الدلالي العام لشخصية الانتهازي يوضّح الرؤية المُدينة للفوضى التي أصابت المجتمع بعد ظهور النفط، وما صاحبها من تفسخ في منظومة القيم وهي أهم دعامة تحفظ بنية الواقع، تلك البنية التي لم تعد "تعبأ بالنُبل ولا بالإخلاص، وقد كانت من نصيب الأكثر جرأة والأوفر حظاً"[1] في انتهاز الفرص التي تتطلب التخلي عن الانتماء إلى الفضيلة، فـ"المدينة لم تفق بعد من صدمة النفط بغرائبه وأوهامه وشركاته الاحتكارية، المدينة ترقص على قدم واحدة، والناس يطبِّلون ويزمِّرون، المدينة تشرع أبوابها لهذا القادم الجديد المهرِّج الذي طلع على الناس كالشمس في منتصف الليل فهرعوا لاستقباله في ثياب النوم. أشياء كثيرة فقدت في النسيان..." [2].

وفي إطار تبئير الرؤية تركز البنية على سبب الفساد، متمثلاً في طبقة مستغلة أتقنت أصول اللعبة الانتهازية، فعبد الغني "صار أغنى الناس لأنه عرف وهو في أول الطريق أن من يسطو على مصرف غير من يسطو على قفص للدجاج، الفرق كبير..."[3]، وهذه الرؤية تتجه إلى إدانة الأيديولوجيا الليبرالية المستحدثة[4]، وتنحاز إلى أيديولوجيا بديلة تتبنى النظرية الاشتراكية، التي تتجلى – نصياً- في فضح الأيديولوجيا المحرِّكة للاقتصاد في زمن الطفرة النفطية؛ فعبد الغني يعترف أنه قد "لهث كالكلب وراء المال، شحذ كل أسلحته، تلك الأسلحة التي من دونها يظل كسب المال وتكديسه حلماً نائياً، الغشُّ ملح لا غنى عنه، الاحتيال محطة توقف عندها طويلاً، الكذب هو الدخان الذي ينفثه القطار في سيره، دليل على أنه صار يتحرك وأن محركه شرع يدور..." [5].

رصد التغير في رواية جرح الوردة تجاه الشخصية الانتهازية يتمظهر في إبراز

---

(1) ضرورة الفن، أرنست فيشر، ص53.

(2) جرح الوردة، ص104- 105.

(3) المصدر السابق، ص165.

(4) ينبِّه أحمد الشيلابي إلى ظاهرة إدانة واقع الطفرة النفطية بصفة شاملة بوصفها تيمة متكررة عند الروائيين الليبيين؛ فالنصوص ترصد الجانب السلبي للطفرة النفطية، وتتغاضى عن الجوانب الإيجابية لتلك الطفرة. ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص299.

(5) عرس الخريف، ص47.

القلق الذي تعيشه، كاشفة عن حالة عدم الرضا عن الذات تجاه ما تقوم به من تصرفات؛ فالبنية المضمونية ترسم صورة لا تميل فيها إلى إدانة وتشويه الشخصية بصورة مطلقة، فعبد الغني يمرُّ بحالة من القلق بعد جريمة اغتصابه لفاطمة، فهو "يهرب منها ليلتقي بها مجدداً وجهاً لوجه كلما بحث عن مبرر لها، عن عذر، يريد أن يبررها لنفسه أولاً، ولكنه لا يجد العذر ولا المبرر ويعوض ذلك بأن يغرق نفسه في الشراب علَّه ينسى أو يعثر على عذرٍ في قعر زجاجة من النبيذ الأحمر"[1]، لكن هذا القلق يفقد بُعده الدلالي عندما لا يتجسد في فعل إيجابي تقوم الشخصية من خلاله بمحو صورتها السلبية، حيث اقتصر على تأكيد عدم تكيفها مع وضعها الجديد، الذي فرض عليها التخلي عن البنية الاجتماعية المنتمية إليها، لتتخذ من الانتهازية سبيلاً إلى الثراء الشخصي على حساب مصالح المجموع[2]. فعبد الغني "لا يشد انتباهه منظر الأطفال الحفاة غير أنه يشعر نحوهم بألفة طارئة لا تلبث أن تزول، فهو يرى فيهم صورته القديمة، قلبه الذي تحول إلى شريحة قديد مجفف، دنياه الساذجة البريئة التي انطوت فما بقى لها من أثر"[3].

ب ـ الانتهازي الفاشل:

شخصية الانتهازي الفاشل[4] جاءت لتؤكد الرؤية التي تدين الطفرة النفطية، حيث تعتبرها مرحلة فوضى سادت المجتمع؛ وعمر الفحَّام يمثل شريحة من تلك الشرائح المتأثرة بمرحلة الفوضى تلك.

إن قراءة شخصية عمر الفحام بوصفها شخصية انتهازية فاشلة لا تتعارض

---

(1) المصدر السابق، ص119.

(2) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص172.

(3) جرح الوردة، ص132.

(4) اعتبر كامل عراب شخصيات جرح الوردة فاشلة ومهزومة بصفة عامة؛ لافتقادها القدرة على المقاومة والتغيير، وغياب عنصر الصراع من أجل تحقيقهما، ولا يعترض على النموذج الفاشل ولكنه يطالب بإظهار الفشل من خلال الصراع، مع ملاحظة أن كامل عراب كان يقدم نقداً للرواية في جزئها الأول فقط. ينظر: انتقام الغزلان المسحورة، كامل عراب، ص90، 93.

مع قراءة أحمد الشيلابي، عندما صنّفها على أنها ممثلة للتمايز المكاني بين مجتمعي القرية والمدينة[1]؛ إذ تتسع الشخصية لقراءة أخرى تلعب فيها ثنائية القرية والمدينة دوراً لكنه ليس الوحيد، حيث تتجاور مع مجموعة من المتغيرات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، المحمَّلة بالدلالات على التخلف السائد في كلا المكانين؛ فبنية الرواية تطرح قضية التخلف بوصفها شيئاً مشتركاً بينهما؛ وذلك ما أقره أحمد الشيلابي[2]، ما سبق ينتقل بالدلالة من أفُقها الضيق إلى حدود الدلالة الأيديولوجية على الواقع ببناه المختلفة، حيث "إن الكاتب يبدو وكأنه راغب في إدانة تلك الفترة التاريخية في مجملها لا المجتمع المديني وحده، واستغل تلك الفترة المدانة الآن ليصور مجتمع المدينة خلالها، وليرسم شخصياته البائسة والمحرومة، والمغبونة، التي ترك بعضها الريف وزحف إلى المدينة على إثر ظهور النفط، وما صاحبه من تغير اجتماعي كبير"[3]. وتفحُّص الشخصيتين الانتهازيتين – الفحام، وعبد الغني- يُظهر عمق الارتباط بينهما على صعيد الانتهازية من جهة، ومن جهة أخرى فإن التنافر بينهما يبدو جلياً؛ عندما تصنفهما البنية في عداد ثنائية النجاح والفشل، والمقارنة الآتية تبرز ذلك بوضوح:

عبد الغني	عمر الفحام
انتهازي	انتهازي
معدَم	معدَم
تاجر	تاجر
ناجح	فاشل
تخلِّي عن المثل	تمسُّك بالمثل

---

(1) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص281، وما بعدها.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 293.

(3) المرجع السابق، ص300.

شخصية الفحام متطلِّعة انتهازية لكنها فاشلة مقارنة مع نقيضها – الانتهازي الناجح – عبد الغني، فبناء الشخصيتين يكشف عن جوانب دلالية تدعم فرضية أن الفحام شخصية انتهازية تستكمل بناءها ودورها في الرؤية من ارتباطها مع شخصية عبد الغني، فالتماهي بينهما يتمظهر في انتمائهما إلى الطبقة المسحوقة، وذلك ما أثار انتباه أحمد الشيلابي الذي توصل إلى وجود تفاعل نصي مثّل تيمة ثابتة عند خليفة حسين مصطفى بخصوص انتقاء شخصياته "وهي كونهم من البروليتاريا الرثّة، المسحوقة فهم دائماً فقراء ومهزومون ومعدمون"[1]، كما أن البنية تحمِّل المجتمع جانباً من المسئولية عما حدث للشخصية؛ من انسلاخ عن مجتمع والبراءة - القرية - وتحوله إلى مجتمع المدينة المعقَّد، عندما سلب الشخصية إمكانية مواجهة الواقع من خلال سلاح الوعي، "اقترب من المدرسة المؤلفة من حجرة واحدة، ذكر آخر يوم له فيها، يوم أن قرر أبوه أن يلحقه بالحقل، يعمل معه ويعرق ويأكل لقمته من عرقه، ساعتها بكى ودسَّ وجهه في الجدار كيلا يراه الأطفال يبكي..." [2]؛ فالشخصية لا تفتقر الوعي لكنها تُجبر على عدم التواصل معه، فهذا "المعلم الذي كان يأتي من المدينة على دراجة كم من مرة أثنى على ذكائه واجتهاده، مرة سأله ما تريد أن تكون يا عمر في المستقبل، هز رأسه الحليقة فهو لا يعرف ماذا يريد أن يكون في المستقبل، أما أن يكون فحَّاماً فهذا سر من أسرار القدر"[3]، أسباب فشل الفحام تتلخص في عفويته، وهو بذلك يحمل البعد الدلالي عن الهجرة غير المخطط لها التي عمت أرجاء البلاد بعد السماع بما أحدثه النفط من ثورة قلبت موازين الأشياء عن مسارها المعتاد؛ فقد "أنصت إلى خرافة النفط ورأسه يدور، وما لبث أن سكر بالكلام والوعود التي سكبت في أذنيه كالغزل الذي يسكب في أذن امرأة في الظلام، عندها قرر الرحيل"[4] وقطع جذور العلاقة مع قريته ذلك أن "قطع الجذور والتعلق بوهم حياة الطبقة الأعلى هو حلم كل انتهازي خارج

(1) المرجع السابق، ص377.

(2) عرس الخريف، ص83.

(3) المصدر السابق، ص83.

(4) جرح الوردة، ص16.

من رحم الطبقات الدنيا"[1]، لكن الحلم شئ والواقع شئ آخر، فمن لا يتقن أصول اللعبة الانتهازية- كما أتقنها عبد الغني- مصيره الفشل الذريع، واستفادته ستكون مجرد خيالات وأحلام، وهذا ما تبقى للفحام الذي "يطلق لخياله العنان يركبه كالفرس الجموح السريعة العدو، فيرى نفسه قد لحق بأغنياء النفط في هذا السباق المحموم الذي يقع في السر والعلن"[2]، فالدلالة التي حملتها الشخصية هي الحديث عن نمط الانتهازية الفاشلة التي "قطعت ارتباطها بحياتها السابقة وظلت تركض وراء الحياة الجديدة مجرِّبة حظها فيها، ولكن وسائلها في ذلك متخلفة وبالتالي تسقط في الفراغ"[3]؛ ويتجلى ذلك - نصياً - في اتخاذ عمر الفحام مهنة وضيعة هي بيع الفحم التي لم تخدم طموحه في الصعود إلى القمة، الأمر الذي يستدعي تغيير الوسيلة، فيترك تجارة الفحم إلى قيادة السيارات وقد "بدأ يُعِدُّ أوراقه لهذا الغرض. بالرغم من كل شئ فهو لن ييأس .. لن ييأس"[4].

شخصية عمر الفحام مثّلت إدانة لنموذج الانتهازي الناجح، فالتسلح بالمثل والقيم وعدم الخوض في المحظور معناه المراوحة في المكان ذاته؛ فتغيير مسار الواقع يتأتى من التخلي عن منظومة القيم والأخلاق، التي يتصف الفحام بالانتماء إليها وهو ما لم يساعده على النجاح، فتغيير المظاهر يجب أن يقترن بتغيير الباطل؛ فـ"من الواضح أنه تغير في الشكل فقط، أما في أعماقه، في طباعه فقد ظل كما هو يهز رأسه بخشوع عندما يرتفع الآذان، ولا تفوته صلاة الفجر في الجامع"[5]، كما أنه يفتقر إلى جانب آخر يتمثل في شبكة العلاقات مع أصحاب النفوذ والسلطة، الذي يظهر في إقرار الفحام بذلك سبباً لفشله، فـ"لقد بذل كل ما في وسعه، ولكنه رجل من عامة الخلق لا ينتمي إلى أصحاب الأموال، أولئك الذين يختالون على الأرض على طريقة من ملك الدنيا وما عليها، لا قريب له من عائلة معروفة لها نفوذ، لا علاقة له

---

(1) الفهلوي، محمد عزام، ص172.

(2) جرح الوردة، ص80.

(3) الرواية الليبية.. مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص255.

(4) عرس الخريف، ص127.

(5) آخر الطريق، ص 104- 105.

بموظف كبير في الحكومة يسنده، هو رجل عادي لا تزيد منزلته عن فحام، لا يعرف كيف يحتفظ بوجهه نظيفاً من الغبار الأسود"[1]. فشل الانتهازي يمتد من البنية الاقتصادية إلى البنية الاجتماعية التي أصبحت مجالاً يتسيَّده أصحاب النفوذ والثروة ويتجسد ذلك - نصياً- في فشل سباقه مع عبد الغني تجاه فاطمة، التي "كره مهنته كفحام من أجلها، صار يكره حياته برمتها، لو كان موظفاً في الحكومة لطرق أبوابها بثقة ورأس مرفوع.." [2].

وفي بعد دلالي آخر تتماهى شخصية الانتهازي الفاشل مع سابقتها في تأكيد عزلة مجتمع الطفرة النفطية وانطوائه على مشاكله الذاتية؛ حاملة الدلالة على الأنانية المسيطرة، الجاعلة من أفراد المجتمع النفطي انتهازيين يفكِّر كل فرد فيه في مصالحه الذاتية مُغيِّباً مصالح المجموع[3]، وذلك ما ظهر من صدمة عمر الفحام لدى رؤيته المظاهرة في ميدان الشهداء، وجهله سبب قيامها.

"من فضلك يا أخ، ما هذه الزحمة بالله عليك؟

مد الرجل بصره نحو الميدان ثم قال:

- آه.. هذه مظاهرة ضد المعتدين، ألم تسمع بهجوم اليهود على مصر ؟ ألم تسمع بالحرب ؟

شعر الفحام بالخجل من نفسه، الدنيا من وراء ظهره تجري في اتجاه آخر، هو هنا لا ينظر أبعد من قدميه(...)، فهو لا يفكر إلا في فاطمة، هناك قضايا كبيرة يشغل الناس بها أنفسهم، الحرب، اليهود، الاستعمار، أما هو فإنه يخوض حرباً من نوع آخر"[4]، وحتى الاشتراك في المظاهرة القومية فإنه يتحول إلى تفريغ عن الانفعالات المكبوتة على النطاق الذاتي؛ فالفحام ينساق إلى المظاهرة عن غير

---

(1) جرح الوردة، ص195- 196.

(2) المصدر السابق، ص36.

(3) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص139- 140.

(4) جرح الوردة، ص186- 187.

إرادته، فـ"فجأة داهمته موجة من المتظاهرين، لا مجال لأن يعود إلى الوراء أو يغير وجهته، التيار يجرفه كالحصاة، فتح فمه ولكن لم يسمع صوته، رفع صوته وهتف بسقوط الصهيونية، وعبد الغني وحياة الذل والفقر، هتف حتى بُحَّ صوته..." [1].

تتماهى الشخصية الانتهازية الفاشلة مع سابقتها الناجحة - دلالياً- بحملها رؤية تدين الأيديولوجيا الليبرالية وتطالب بتقسيم الثروة تقسيماً عادلاً لتحمل دلالة على المطالبة بأيديولوجيا اشتراكية؛ فـ"أحلامه الصغيرة والمشروعة لا يعرف لماذا هي صعبة التحقيق، بعيدة المنال، غير ممكنة على الرغم من تدفق ثروة النفط، التي يجهل كم تبلغ، ويضنيه جهله بها ولكن بعض الناس يقولون إنها كالبحر تتلاطم في أمواج كبيرة تحت الأرض، إن ثمن ما يسوَّق منها في الخارج لو وزِّع على الناس بالتساوي لبات جميعهم من الأغنياء، حتى الكلاب والقطط والحشرات، القسمة غير عادلة في واقع الأمر"[2].

أما حالة القلق التي يعاني منها الانتهازي فتظهر في اعتراف الشخصية بفشلها، وإعلائها من شأن الماضي؛ بالحنين إلى القرية باعتبارها فضاء طاهراً من الفساد السائد في بنية مجتمع المدينة، في دلالة تدين مجتمع الطفرة النفطية بإبراز نقيضه الفطري[3] وذلك ما جسده عمر الفحام عبر حواره الداخلي عند عودته إلى القرية: إذ "مازال هناك أناس يعملون في الأرض، يكبُّون على فلاحتها من الصباح إلى الغروب يعيشون بعرق جبينهم لا يفتقرون إلى الهمة مثله"[4]، فالبنية تنغلق على اكتشاف الشخصية بؤس الواقع الذي يفرض على مقتحمه شروطاً أهمها الانسلاخ عن قيمه الفطرية في مقابل القبول بأن "يتشكل حسب إرادة من هو أقوى منه اقتصادياً والأقوى مالياً هو الذي يُملي شروطه، ويصنع القيم والأخلاق التي لا

---

(1) المصدر السابق، ص187.

(2) المصدر السابق، ص 83.

(3) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص270.

(4) عرس الخريف، ص82.

تمس مصالحه"[1]؛ فإمَّا الرضوخ لهذه الإرادة أو التمرد والعودة إلى الأصول؛ حيث توضح نهاية الصراع مع الشخصية الانتهازية الناجحة استعادة الفحام وعيه بعد الصدمة التي تلقاها من ممثل الإرادة الأقوى اقتصادياً داخل بنية الواقع، "هذا حسابك ومن اليوم عليك أن تبحث عن عمل آخر، أو تبقى بلا عمل.. أنت حر.

نهض عمر الفحام واقفاً مرتجفاً، ألقى نظرة احتقار على النقود في يد عبد الغني ثم استدار وخرج مسرعاً"[2].

ب- الانتهازي الاقتصادي في رواية الكفاح الوطني:

يختلف تقديم شخصية الانتهازي في رواية الكفاح الوطني عن سابقه، من جهة غياب الارتباط مع المؤسسة السياسية المنهارة زمن الاحتلال، ما جعل الشخصية تنحصر في بُعدين الأول: تعرية البنية الاجتماعية، وكشف تخلفها الذي أسهم في إضعاف الجبهة الداخلية في صراعها مع الآخر، أما الآخر: فيتعلق بتشكيل البنية المضمونية، حيث آثرت الابتعاد عن تقديم المجتمع وهو في حالة انسجام عند مواجهة العدو، بتقديم النماذج المنتهزة حالة عدم الاتزان التي يمر بها المجتمع؛ في هذا السياق تأتي شخصية الدالي- تاجر المواشي- لتعكس الصورة السلبية للانتهازية الاقتصادية زمن الكفاح الوطني.

تطرح البنية شخصية الدالي في صورة مدانة فبعد إدانتها اجتماعياً بوصفها نموذجاً للأب القاهر، والزوج المفرط في شهوانيته تدان الشخصية اقتصادياً؛ باعتبارها رمزاً لطبقة انتهازية اقتصادية تعيش خارج نطاق القضايا الحسَّاسة التي يمر بها الوطن، فهو يمتلك القدرة على التكيف مع كافة الظروف الطارئة؛ فقد "كان كل همِّه أن يؤدي صلواته في حينها فلا يؤجلها مهما كانت مشاغله، كما لا يؤجل قبض أرباحه من تجارته الرائجة، الحياة عنده لا تقبل التقسيط أو

---

(1) الفهلوي، محمد عزام، ص84.

(2) آخر الطريق، ص74.

التراخي"[1]، الدلالة على أنانية الشخصية الانتهازية تكرِّس – نصياً- من خلال حركة الخروج؛ فإذا كان خروج عبد الله الطيب سببه الانشغال بالهمِّ الوطني فإن الدالي –بالمقابل – يمارس خروجاً من نوع آخر، فقد "رحل عن القرية لاهثاً في أثر صفقة تجارية مغرية، اختفى على إثرها كأنه لم يكن..." [2]، هذه الدلالة على سلبية النموذج الانتهازي تتدعم في وعي الشخصية ذاتها عبر الرؤية النامية المحمَّلة بالدلالات والرموز على أيديولوجيا الانتهازي، وفي الوقت ذاته فإنها تبرز الرؤية المُدينة لهذه النماذج بإظهار المصير الذي ستؤول إليه في نهاية المطاف؛ "فقد رأى نفسه في الحلم وهو يتسلق جذع شجرة نخيل سامقة، كانت محمَّلة بعراجين البلح الذي نضج وصار رطباً أسود، وفيما كان يقترب من رأس النخلة صاعداً بخفة انحلَّت عقدة الحبل فجأة، ورأى نفسه يهوي مقلوباً على رأسه.." [3]. البعد الدلالي لشخصية الدالي يكشف عن تفاعل نصي ذاتي جسم ثباتاً في الرؤية المقدمة من خلال البنى النصية، هذه الرؤية التي تُدين الطبقة الانتهازية ممثَّلة في شخصية التاجر أكثر من غيرها؛ في إيقاع ثابت لا يضع في حسابه وجود استثناءات داخل هذه الطبقة، الأمر الذي قد يلمِح إلى تأثير الأيديولوجيا السائدة زمن الكتابة في اختيار التاجر ليكون رمزاً للانتهازية الاقتصادية؛ فبقاء مصير الدالي مجهولاً بعد مغادرته القرية كان من الممكن أن يُبقي الدلالة مفتوحة على وجود جانب إيجابي خلف الاختفاء، لكن البنية تنغلق بإفصاحها عن مصير الشخصية، الذي هو في مستوى البنية السطحية تصفية لحسابات شخصية اجتماعية مع آدم راعي غنمه، أما على مستوى البنية العميقة فهو مؤشر إيديولوجي يدين الطبقة الاقتصادية برمَّتها[4].

جـ- الانتهازي الاقتصادي في رواية الاستقلال:

تكتسب رواية ليالي نجمة خصوصيتها من الإطار الزماني الذي تدور فيه

---

(1) الجريمة، ص77.

(2) المصدر السابق، ص 79.

(3) المصدر السابق، ص 79- 80.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص 95.

أحداثها، المتمثل في سنوات الاستقلال الأولى، التي تعتبر مرحلة انتقالية انعدم التوازن فيها أثناء محاولة إعادة ترتيب الأوراق المبعثرة من جديد.

تطرح البنية المضمونية شخصية الانتهازي في صورة التاجر أيضاً؛ فتتفاعل شخصية الحاج عبد الرازق - تاجر العجول- مع شخصية الدالي في رواية الجريمة، من جهة إظهار السلبية على المستوى الاجتماعي، وبالتحديد العلاقة مع المرأة، حيث يبرز تعدد زوجات التاجر شهوانيته من جهة، ومن جهة أخرى فهو مؤشر إدانة على المستوى الاقتصادي[1] يتفاعل مع مؤشر الإدانة السابق الموجه إلى الدالي في رواية الجريمة.

تنتقل الإدانة إلى البنية الاقتصادية، بإبراز استغلال الحاج عبد الرازق مرحلة الاستقلال من أجل تحقيق مصالحه الذاتية؛ فيتحول في فترة وجيزة من تاجر بسيط إلى رجل أعمال يمارس انتهازيته أمام أعين السلطة، التي تبارك ما يقوم به؛ بغضها الطرف عن ممارساته الانتهازية، "رفع هذا الأخير يده وأشار بها إلى المقر الرئيسي لشركة بلا هوية تجارية محددة، بالرغم من أنشطتها المتعددة في عالم التجارة، يملكها ويديرها الحاج عبدالرازق من دون مجلس إدارة ولا أختام، ولكن بعقلية تجارية وعملية صارمة، ومعرفة دقيقة بطقوس البيع والشراء(كذا) وأبوابها الخفية"[2]. الدلالة تتجه بالرؤية إلى إدانة المؤسسة السياسية التي رهنت الوطن عند "الوصوليين والانتهازيين، وغيرهم ممن سيشيعون قيمهم الجديدة القائمة على الاستغلال والعدوان"[3]؛ فالحاج عبد الرازق لا ينجح إلا بعد إقامة شبكة من العلاقات القوية مع البنية السياسية، "بدءاً بالوزراء، والوكلاء، إلى موظفي الأرشيف ببلدية طرابلس"[4].

---

(1) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص110، ج2 ص221، وينظر: شرق وغرب.. رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص75

(2) المصدر السابق، ج2 ص218.

(3) الفهلوي، محمد عزام، ص108.

(4) ليالي نجمة ج2 ص219.

الحصيلة الدلالية تظهر أن الشخصية - وإن لم تعطَ مساحة واسعة داخل البنية- قد حملت أبعاداً أيديولوجية مهمَّة بخصوص الرؤية، التي أظهرت تفاعلاً نصياً مدِيناً للاقتصاد الليبرالي؛ ممثلاً في شخصية التاجر المدان من منظور أحمد الجرايدي، الذي يقيِّمه من خلال ثنائية متكررة في النماذج الانتهازية وهي: المرأة والمال[1]، فقد "بدا الحاج عبد الرازق من خلال عيني الجرايدي في هيئة تليق تماماً بهمومه التجارية والنسائية، بسجله التجاري الضخم وعينيه الشهوانيتين، وكما وصفه فيما بعد في دفتر يومياته من أنه لا يمكن إلا أن يكون تاجر جملة مزواجٍ؛ برقبته الغليظة، وفكيه المتهدلين"[2].

أما النموذج الآخر للانتهازي فيتمثل في شخصية الحاج عبد السلام- تاجر الذهب- الذي تقدمه البنية على أنه رمز للتخلف، الذي يستمده من موروث سلبي من العادات والتقاليد تؤسس حاضره الذي يرفض أن يكون طرفاً فاعلاً فيه، وهو ما ظهر في موقفه السياسي السلبي؛ حيث "لم يكن للحاج عبد السلام موقف سياسي واضح، ولكنه وضعه(كذا) الاجتماعي وثروته الخرافية وانحداره من أسرة تركية، كان أحد أعضائها مستشاراً للباشا الحاكم في عهود الظلام، إضافة إلى ثقافته الدينية المستمدة من خطب الجمعة والأعياد ينظر إلى الحكومة أيّاً كانت على أنها ولي الأمر الذي ينبغي أن يطاع في كل الأحوال، لذلك فهو يقف في صف الحكومة ويعادي بالضرورة كل من يعاديها"[3]، حيث إن ولاء الطبقة الانتهازية منصب في اتجاه ما يحفظ مصالحها الخاصة، أما القضايا العامة فهي ليست من بين مشاغلها، وذلك ما تجسد في امتعاضه من مقابلة الجرايدي له؛ حيث "ظن في البداية أنه يريد أن يقنعه بالانضمام إلى الجبهة الشعبية العريضة المناوئة للوجود الأجنبي في البلاد، لقد أعدَّ نفسه لرد حاسم بما يؤكد على أنه من المستحيل جرُّه إلى

---

(1) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص18.

(2) ليالي نجمة، ج2 ص223.

(3) المصدر السابق، ج1 ص349.

لعبة خاسرة؛ لأنه لم يكتشف في أيٍّ يوم من الأيام أن ثمة علاقة من أيٍّ نوع بين الأساور الذهبية والسياسية"[1].

يكشف إيقاع التفاعل النصي الذاتي عن إدانة مستمرة لشخصية التاجر في مختلف المراحل التاريخية، باعتبارها مناوئة للقوى الإيجابية، وذلك ما تمظهر - نصياً- في كراهية الحاج للمعلول الشخصية المناضلة، تلك الكراهية التي لم تتوقف عند حد إدانة الشخصية الانتهازية بل تعدته إلى درجة تحويله إلى صوت يتماهى مع صوت المؤسسة السياسية، يعبِّر في وضوح عن موقفها من القوى المناضلة:

"رفع طرف عباءته فوق كتفه وقال:

المعلول على أية حال رجل متهور، لعلك لا تدري يا سيدي الإمام بأنه اشترك في الثورة ضد اليهود عام 1948، وأعلن أنه سوف يطهر الحارة من جنسهم لولا لطف الله وبنادق الإنكليز"[2].

هذا التماهي الدلالي - السلبي- بين الانتهازي والسلطة يتوَّج- نصياً- من خلال الانتخابات؛ حيث يكشف الموقف السياسي منها عن نمطية الإدانة الموجَّهة إلى الشخصية الانتهازية، فقد "ظهر المرشح الفدرالي أولاً في مقهى عبد الرحمن الغاوي، مرفوقاً بالحاج عبد السلام تاجر الذهب، وشيخ الطريقة الشاذلية. ورفٌ من الأعيان، وهو الذي قال عنه الجرايدي بأنه مرشح الإنجليز وتجار الجملة"[3].

❖ ثانياً: انتهازي الأوضاع السياسية (انتهازي السلطة)

تبرز البنى النصية شخصيات متطلِّعة سلطوياً تستغل الوضع السياسي لتحقيق مآربها، مستغلة إرهاب السلطة لصعود سلم الواقع، وتتمظهر تلك الشخصيات في نمطين هما: رجل الأمن، وموظف الحكومة، وهذا التصنيف لا يُلغي

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص349.

(2) المصدر السابق، ج1 ص394.

(3) المصدر السابق، ج1 ص256.

انتماءهما وظيفياً إلى المؤسسة السياسية؛ فرجل الأمن موظف لدى السلطة في نهاية المطاف.

أ- انتهازي السلطة في روايات الطفرة النفطية :

تحضر الشخصية الانتهازية سلطوياً في روايات: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة، لكنه حضور باهت في بعديه المضموني والشكلي.

1- رواية المطر وخيول الطين:

تظهر شخصية الانتهازي السلطوي بصورة عابرة، ممثلة في شخصية الشرطي؛ فلا يتجاوز حضورها حدود البرهنة على نضالية مسعود بركة؛ بوضعه في مواجهة رمز السلطة – الشرطي- الذي لا يحضر إلا في وعي النموذج الإيجابي المضاد، لتوجيه الإدانة إلى المنظومة السياسية القامعة المدَّ القومي، وإن كان في صورة تفريغ للعواطف والمشاعر عبر الخروج في المظاهرة، يقول مسعود لوردة عندما سألته عن سبب عاهته الدائمة: "كنت أمشي في مظاهرة على بركة الله، عندما رأيته يقترب مني..(...)

- كان الشرطي طويل القامة بالغ الضخامة، متجهم الوجه، يضع على رأسه خوذة، وفي يده عصا غليظة، عندما وقعت عيناه عليَّ بدا وكأنه يبحث عني منذ زمن طويل(...) جرى ورائي ولكنه لم يتمكن من اللحاق بي(...) وعندما يئس من الإمساك بي مد يده وهوى عليَّ بالعصا بكل قوته"[1].

2- رواية عين الشمس:

ما سبق في رواية المطر وخيول الطين ينطبق على رواية عين الشمس؛ حيث تقدم شخصية الانتهازي السلطوي محمَّلة بأبعاد أيديولوجية مباشرة من دون أن يتم تفعيل حضورها في الأحداث؛ فالبنية توظف شخصية الشرطي - سعيد- لإضاءة البعد الرمزي لشخصية مريم الرافضة الارتباط برمز الانتهازية السلطوية؛

---

(1) المطر وخيول الطين، ص168- 169.

فتقدم الشخصية عبر وعي مريم الذي يتولى تقديم بعدها الأيديولوجي المباشر، المتضمن خلفيتها السلطوية؛ فسعيد هو امتداد لوالده المنتمي إلى الانتهازية الاقتصادية، وإن اختلفت الوسيلة باتخاذ الإرهاب وسيلة لذلك الصعود السلطوي، فقد "خاب في تعليمه فارتدى بزة صفراء ذات أزرار نحاسية وعلّق في حزامه مسدساً صغيراً، وخيِّل إليه أنه بذلك قد ضمن لنفسه سطوة لا ترد، تؤهله لأن يعيش مبجّلاً ومرهوباً طوال حياته"[1]. البنية المضمونية لرواية عين الشمس لا تكتفي بإبراز انتهازي السلطة في بعده القمعي بل تقدم الوجه الآخر ممثلاً في موظف المعارف، المقدَّم من أجل إدانة البنية السياسية؛ حيث يتم التركيز على الطريق التي يسلكها الانتهازي في الوصول إلى مبتغاه، للدلالة على نمطيه النموذج، وقدرته على مواكبة جميع المتغيرات، فقد "كان في حركاته وسلوكه وتجعُّدات الزمن حول عينيه ما يؤكد من أنه قد بدأ حياته العملية من أوطأ درجة في السلم الوظيفي خلال العهد الإيطالي، وظل قابعاً فوق حصانه الخشبي فيما بعد طوال عهد الإدارة البريطانية، وواصل رحلته عقب زوال تلك الإدارة بقلب من ورق.." [2]؛ فالانتهازي هو من ينصاع تجاه الأيديولوجيا التي تحقق مصالحه من دون أن يقيم وزناً للمصلحة العامة، وهو – بذلك- يتخلى عن منظومة القيم والمثل؛ وفي مقدمتها تهميش البنية الاجتماعية المنتمي إليها[3]؛ فـ"لو آلت الأمور إلى إبليس بعينه فلن يحدث ما يخِلُّ بأعراف وظيفته وشجونها، فسيبقى ما بقيت الدنيا يعطِّل ويشوه كل ورقة أو التماس يمر به، كل مشروع أو فكرة، وستبقى المصلحة العامة رهن مشيئته أو مزاجه"[4].

البعد الدلالي للشخصية يستغل للطعن في المؤسسة السياسية، التي ترفع الشعارات المزيفة، فبعد بناء المدرسة بالمجهود الذاتي تأتي الحكومة لتنسب الفضل إليها، والبنية تقدم تلك الدلالة السلبية بأسلوب لا يخلو من المباشرة والسخرية

(1) عين الشمس، ص130-131.

(2) المصدر السابق، ص 122-123.

(3) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص219.

(4) عين الشمس، ص123.

أيضاً، عندما قام موظف المعارف بإلقاء كلمة افتتاح المدرسة حيث "بالغ في مدح الحكومة واهتمامها بنشر التعليم في البلاد، حتى تطرق الظن إلى بعض الناس بأن الحكومة لا تختلف عن أيٍّ وليٍّ من أولياء الله الصالحين، قد تم دفنه في مكان مجهول بلا ضريح ولا شموع، ولهذا دعوا لها صادقين بنومة هادئة وبأن يتحول التراب الذي يغطيها إلى طبقة من الريش أو القش الجاف في أسوأ الأحوال"[1].

3- رواية جرح الوردة:

تبرز شخصية فرج - ضابط الآداب- بصورة تتناقض فيها وظيفته مع ممارساته على أرض الواقع؛ فضابط الآداب هو من يساعد عبد الغني – الانتهازي- على اغتصاب فاطمة السجينة لدى شرطة الآداب بتهمة خرق تلك الآداب، مبرزاً تضافر البنيتين الاقتصادية والسياسية، مؤكداً ارتباط الانتهازية الاقتصادية مع قمع وإرهاب السلطة بحيث يتضافر الاثنان لصنع شعار هذا العصر: المال، والقمع[2]. "ما أعرفه جيداً هو أنك تحتاج إلى تأديب؟

- من يؤدب من؟ أنت من يشير إلى التفاحة وأنا أحضرها وأقدمها لك عارية من غير قشور"[3]. هذا التناقض يحمل في طياته إدانة السلطة في بعدها الأمني؛ لإظهار "إلى أيِّ حد وصل التدهور والانحطاط الخلقي في أجهزة البوليس، وشرطة الآداب"[4]، وليكشف في الوقت ذاته زيف الواقع السياسي الذي يرفع الشعارات المطبقة بصورة مزدوجة، فقد قال فرج لعبدالغني ذات يوم: إنه قد أخذ "على نفسه أن يكافح الرذيلة والانحراف في كل بقعة في المدينة، إلاَّ في هذا القصر.

فسأله مستغرباً:

- ما الفرق بين هذا القصر وأيِّ مكان آخر؟

---

(1) المصدر السابق، ص125.

(2) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص186.

(3) عرس الخريف، ص 49.

(4) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص294.

فأجاب فرج في جدِّية صارمة:

- لأنه هنا يتم تحت إشرافي وبمعرفتي!!"[1]، وفي المقطع الحواري الداخلي الآتي يلخِّص عبد الغني طبيعة العلاقة بين الانتهازية في بعديها السياسي، والاقتصادي، حيث تكشف عن تعالق يهدف إلى الحفاظ على مصالح الانتهازي الاقتصادي، فـ"فرج هو في الحق ولي نعمته الجنسية، هو كالفأر الذي عرف أين تخبأ الجبنة، عرف مكانها فأراد أن يلتهمها كلها في مرة واحدة، من قديم يبتزُّه، يعرف أنه يبتزُّه ويسكت على ذلك، ما لديه من المال لا تأكله النيران غير أن شراهة فرج لأمواله لا تقف عند حد، يود لو يجرده منها في يوم واحد، يصادقه لأنه ليس من صداقته بد.." [2].

ب- انتهازي السلطة في رواية الكفاح الوطني:

يتكثف حضور الشخصيات الانتهازية السلطوية في رواية الجريمة؛ بحكم طبيعة إطارها الزماني وخصوصيته، وبقراءة أولى يمكن تقسيم الشخصيات المتطلعة سلطوياً في بعدها الانتهازي وفقا لثنائية: (الأنا والآخر).

1- الانتهازي السلطوي المنتمي إلى الأنا:

شخصية انتهازي السلطة تكشف مكمن الخلل داخل البنية الاجتماعية إبَّان الصدام مع الآخر، مؤسسة- بذلك- لتفاعل نصي يحاول تأكيد أن الانتهازية تكون أكثر "استفحالاً في المنعطفات التاريخية، وفي الطبقات الدنيا التي تتطلع إلى حياة الرغد والثراء فتبيع من أجلها كل شيء"[3]. التركيز على انتهازي السلطة زمن الكفاح الوطني يأتي من حقيقة أن الواقع زمن الحرب يمر بحالة من انعدام التوازن تسمح للروائي بمواجهة "المجتمع في لحظة نموذجية، لحظة يصح أن نصفها باللحظة العارية(...) كذلك فإن الروائي عندما يعاين الحرب فإنما يعاين المصير

---

(1) جرح الوردة، ص134-135.

(2) عرس الخريف، ص89.

(3) الفهلوي، محمد عزام، ص63.

الاجتماعي الإنساني في تحولاته وتبدلاته"[1]. التي من إفرازاتها النماذج السلبية المتواطئة مع الآخر، المتجسِّدة - في البنية المضمونية لرواية الجريمة- في شخصيتي: آدم الراعي: وإدريس المترجم.

أولاً: شخصية آدم الراعي

ينتقل آدم من راعٍ لغنم الدالي إلى شرطة الاحتلال، هذا الانتقال فرضه واقع اجتماعي يعترف بالفوارق الطبقية اجتماعياً، واقتصادياً؛ فالالتحاق بالشرطة الاستعمارية وإن حمل في ظاهره دلالة على رغبة في الصعود الطبقي فإنه في بعده الأشمل يحمل الدلالة على الرغبة في الانتقام من رموز الواقع الطبقي ممثلة في الدالي، الذي لم يكتفِ بطرده من العمل لطلبه الزواج من ابنته زهرة بل تمادى إلى النبذ وتشويه السمعة، فقد "ألبسه من المخازي ما ينوء بحمله أيُّ مجرم عتيد، إلى أن اضطره تحت وطأة السمعة السيئة التي ألصقها به إلى مغادرة القرية هارباً في الفجر من العيون التي كانت تحاصره أينما اتجه، كرمز للشر وسوء السمعة وهكذا فلم يعد هناك أحد يقبل بتشغيله معه(...) غادر القرية بيدين فارغتين وقلب حزين"[2] يختزن داخله رغبة جامحة في الانتقام، الذي لا يتحقق إلا بتحول المقهور إلى قاهر[3]، وهو ما تحقق بانتهاز فرصة وجود الآخر، فيتسلح بسوط السلطة القامعة من أجل تصفية الحسابات القديمة مع الدالي؛ وذلك عندما "خرج راعي الغنم السابق من المبنى في ثياب شرطي يحمل على ذراعه شارة الفاشية. وكان أول عمل قام به في خدمة المستعمر ترصده لتحركات والد زهرة"[4] ليودعه السجن بتهمة التعاون مع الثوار.

---

(1) عالم حنا مينا الروائي، محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد، دار الآداب- بيروت، ط1، 1979م، ص19- 20.

(2) الجريمة، ص86- 87.

(3) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص132.

(4) الجريمة، ص 95.

ثانياً: شخصية إدريس المترجم

النموذج الآخر - شخصية إدريس المترجم- يقدم بصورة متناقضة مع صورة آدم الراعي، فإذا كان آدم رمزاً لخلل في البنية الاجتماعية فإن إدريس رمز لتلك الفئة الساعية إلى تحقيق مصالحها السياسية غير المبررة اجتماعياً أو اقتصاديا، ويتأكد ذلك من تخلِّي البنية عن تحميل المجتمع المسؤولية عن انحراف إدريس؛ وقراءة ذلك تسير في بُعدين الأول: أن المجتمع لا يتحمل المسؤولية وحده في إفراز الانتهازية إذ أن هناك عناصر شاذة لا تحتاج إلى مبررات لكي تتحول إليها[1]، أما البعد الآخر: فهو محاولة إدانة الانتهازية السياسية زمن الاحتلال، ويتمظهر ذلك – نصياً- في الانطلاق بالشخصية من نقطة السلب وليس من نقطة التوتر؛ فإدريس هو النموذج المدان بتشويه ماضيه، حيث كان ممارساً اللصوصية، التي يتمُّ تجاهل سبب احترافه إياها إمعاناً في إدانته، فقد "بدأ حياته العملية في سوق الحياة كلص دجاج محترف، لا يعرف الاستقرار فيما هو يفر من مطارديه، الذين يلاحقونه من قرية إلى أخرى"[2]. ويتواصل الطعن في الشخصية بإبراز شهوانيتها التي تفضي إلى الكشف عن شخصية مدانة، لا تمتلك مبررات منطقية للانضمام إلى الآخر، حيث "كان يبحث عن امرأة في سراب أيامه، ولكنه وجد ضالته في منعطف آخر مال نحوه مغمض العينين، فقد قرر بعد حادثة الحمام بقليل أن يتطوع للخدمة في صفوف الشرطة الاحتياطية المكلفة بحفظ الأمن في القرى الخاضعة للسلطات الاستعمارية"[3].

تفحص نمط العلاقة بين إدريس والآخر تبرز دلالة مباشرة على العلاقة بين رموز الخيانة والمحتل، تلك العلاقة التي كانت تروِّج لفكرة تقبُّل الآخر والتعايش معه، تمظهر ذلك يبرز في محورين الأول: العلاقة بين إدريس وماتيلدا، أما الآخر: فهو العلاقة بين إدريس والرائد برتولينو.

في العلاقة مع ماتيلدا يشير إدريس – رمزياً – إلى رموز الخيانة وقد اطمأنت

---

(1) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص 106.

(2) الجريمة، ص 92.

(3) المصدر السابق، ص 94.

إلى الجانب البّراق المزيف عند الآخر، ممثلاً في: ماتيلدا التي تعادل رمزياً إيطاليا بوعودها المزيفة البراقة، التي نجحت في اجتذاب هذه الفئة الانتهازية إلى صفوفها، مشكِّلة إياها وفقاً لرغباتها، مبتعدة بها عن واقعها، جاعلة إياها تتنكر لماضيها، وتحاول إسقاط حاضرها الانتهازي على ذلك الواقع[1]، فقد كان إدريس "بقدر ما يبحر في دنيا ماتيلدا المترفة بقدر ما يبتعد عن أهل وطنه، ويحقد عليهم، فكلما ذهب إلى السوق تعمَّد أن يستعرض نفسه في ظلال العيون البائسة(...) يواصل عروضه مباهياً بقميصه المشجَّر المكوي بعناية، وساعته الجديدة التي أهدتها له ماتيلدا"[2].

أما محور العلاقة مع الرائد برتولينو فيجسِّد قيمة الانتهازي عند الآخر، فبعد التواصل الجنسي مع ماتيلدا، ينتقل إلى وظيفة مترجم مع زوجها - برتولينو- حاملاً مؤشراً دلالياً على تحول الانتهازي إلى تولِّي دور الوسيط بين المحتل والوطن، وتتدعم تلك الدلالة من خلال إعطاء إدريس مقاليد الأمور في الإشراف على خيام بائعات الهوى في معسكر الاعتقال، وفي ذلك تأكيد على اتجاه البنية إلى "تصوير ذلك النوع من المصير الفردي الذي يستطيع مباشرة وفي ذات الوقت أن يعبر عن مشاكل عصر ما"[3]، ذلك التعبير تجلَّى في تحميل إدريس مسئولية الإيقاع بزهرة بين براثن برتولينو المتماهي - رمزياً- مع الخيانة التي أوقعت ليبيا تحت طائلة الاحتلال، أملاً في الحصول على نصيب من تركته، التي كانت هزيلة "أنت رجل طماع يا إدريس خذ وأعطاه خمسة(كذا) ليرات سحبها من جيب سرواله، خيبة أمل، ومع ذلك منحها له مجزأة على قسطين، أشياء تافهة عديمة الجدوى في مقابل امرأة غضَّة ويانعة كالزهرة، حورية تساوي وزنها ذهباً، ولكن ليس هذا هو المهم فإن أخشى ما يخشاه هو أن يحتكر زهرة لنفسه إلى النهاية"[4].

الحصيلة الدلالية هي إدانة الانتهازية السلطوية زمن الاحتلال، التي تتأكد

---

(1) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص135.

(2) الجريمة، ص106.

(3) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ص219.

(4) الجريمة، ص139.

نصياً في انغلاق البنية على إبراز نهاية الانتهازي على يد الآخر بدلاً من أن تكون- منطقياً- على يد الأنا المناضلة، وفي ذلك مؤشر على إدانته بتصفيته على يد الآخر المتواطئ معه، "إذن فقد وقع المترجم أخيراً في شر أعماله، تحول إلى ضحية وهو الذي ضحَّى بالكثيرين على مذبح أوهامه ومكاسبه التافهة"(1).

2- الانتهازي السلطوي المنتمي إلى الآخر:

تصنيف الآخر في عداد الشخصيات المتطلِّعة الانتهازية في رواية الجريمة فرضته طبيعة تقديمه داخل بنيتها المضمونية؛ حيث وضع في إطار المستغل للظروف الدولية لتحقيق مطامحه السياسية والاقتصادية. واعتماداً على حركة التفاعل النصي الذاتي يتضح غياب شخصية الانتهازي الآخر بوجهيه السياسي والاقتصادي، ويبقى الاستثناء في رواية عين الشمس من خلال شخصية العريف الإيطالي التي لم يتجاوز دورها العابر التأكيد على انتقال مقاليد الأمور إلى زمرة الانتهازيين ممثلة في الهدار(2).

الأمر يبدو مختلفاً في رواية الجريمة حيث يحضر الآخر بصورة مكثفة، وخاصة في وجهه السطلوي وذلك تماشياً مع طبيعة المنظور الروائي الذي اتخذ البعد الصدامي مجالاً لتكثيف الرؤية وتأطيرها. لكن قبل الخوض في الشخصية الانتهازية المنتمية إلى الآخر ينبغي التوقف عند معضلة الكتابة عن فترة الكفاح الوطني؛ إذ من حق الروائي أن يتحدث عنها بحرية، لكن تلك الحرية لا تمنع من وجود قيد يكبلها ويتمثَّل في "طبيعة الرؤية لهذه المرحلة التاريخية، وطبيعة المواقف والرؤى التي يتخذها أو يتصورها كل روائي من القضايا الفكرية والاجتماعية لتلك الفترة"(3)، التي تبقى أبرز معضلاتها كيفية تقديم صورة الآخر داخلها، الأمر – من هذه الناحية - يتطلب الحيطة والحذر حتى لا ينجرَّ الكاتب خلف عواطفه عند رصد

---

(1) المصدر السابق، ص162.

(2) ينظر: عين الشمس، ص26- 27.

(3) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، ص532.

العلاقة بين الأنا والآخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى وجوب اختيار النموذج الملائم لحمل الرؤية والتفاعل معها وبها، المعضلة الأخيرة تبرز بوضوح في رواية الجريمة من خلال الإقدام على طرح شخصية الجنرال غراتسياني ببعده الواقعي داخل أحداث النص، هذا الدمج بين جانبي الشخصية - الواقعي، والمتخيل- أوقع البنية في منزلق فني تمثّل في إحضار شخصيات روائية لها حضور حقيقي في الواقع بخلفياتها الأيديولوجية العسكرية والسياسية، ما أدى إلى الدخول في محظور المقارنة المباشرة بين سيرة الشخصية الحقيقية وحركتها وإشعاعها المضمونين داخل البنية النصية، وقد كان بالإمكان تجاوز ذلك عبر الانتباه إلى أن "مهمة الرواية إعادة إنتاج التاريخ بشكل روائي لا تدوينه تدويناً مباشراً"[1]. وحل معضلة شخصية الجنرال غراتسياني موجود داخل البنية النصية؛ إذ كان من الممكن الاكتفاء بشخصية الرائد برتولينو قائد معسكر الاعتقال؛ بوصفه شخصية متخيَّلة قادرة على حمل الدلالات على الآخر، لكن الازدواجية في طرح النموذجين أضعفت فنياً ودلالياً شخصية برتولينو المتخيلة.

❖ أولاً: شخصية الجنرال

يبدو واضحاً انطلاق البنية النصية في تعاملها مع الآخر من نقطة الإدانة بوصفه عنصراً مدمراً للواقع[2]، فتوظيف شخصية الجنرال غراتسياني كان موجهاً إلى الطعن في الآخر بالتركيز على الحط من أخلاقيات الجنرال، بحيث يتم إظهار الآخر في صورة المتهتك، وتبلغ الإدانة مداها بوضعه في موضع السخرية عبر العلاقة مع شخصية المومس التي تتولى مهمة الشاهد الأيديولوجي المدين للآخر والساخر منه؛ فها هي مدام باتشي "تحدِّق إلى المرآة مستمتعة برؤية جنرالها المهيض الجناح معلقاً دون نياشين في شبكة عنكبوت، لزفيره صوت حصان متعَب خسر السباق في

(1) حوارات.. وأحاديث، حنا مينا، ص157.

(2) ينظر: مرجعية الرواية العربية واتجاهات النقد في الثقافة العربية المعاصرة، موسى السيد، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988م، ص61).

الشوط الأخير، لو أنه يتخلّى عن تفاهة الجنرالات لمرة واحدة فقد يكسبه ذلك معركة السرير عوضاً عن معركة الجبل الأخضر"[1]. الطعن في الشخصية يمتد إلى ماضيها الذي يظهر إفلاس الآخر، ويؤكد- نصياً- أن ما يقوم به مع الأنا تفريج لعجزه وفشله الداخليين، فقد "كان يزرع شوارع روما الخلفية بالطول والعرض، مصفِّراً ألحان طالب مفلس باحثاً عن امرأة تقبل بمؤانسته في أقرب حانة رخيصة دون أن تكلفه ما هو أكثر من نظرة إعجاب يغلِّفها بمشاعر حب عابر"[2].

في البعد الدلالي العام تحمل الشخصية جانب الرؤية الموجَّه إلى إدانة الآخر عندما يقدم بوصفه رمزاً للانتهازية؛ فـ"أحلامه في النصر ما تلبث أن تخمد كلما حدَّق في وجوه ضباطه من ذوي الرتب الصغيرة، فهم لا يبحثون مثله عن أمجاد وهمية ولا عن موقع قدم في معبد الفاشية الذي يشبه المتاهة"[3]؛ ولتدعيم الإدانة تتجه البنية إلى تقديم المواقف التي تظهر فوضوية الآخر ودمويته، وعدم اكتراثه بالقوانين الدولية أو بالرأي العام، فهو "لن يضطر إلى الوقوف أمام أحد لكي يقدم تبريراته ويصقلها جيداً قبل تقديمها، لا يهم الرأي العام، ذلك أن سيد الحزب الفاشي بات هو الرأي العام"[4].

البناء المضموني لشخصية الجنرال لا يكتسب دلالاته من حركة الأحداث؛ فالبنية المضمونية توظف الشخصية بوصفها بوقاً أيديولوجياً مباشراً، ولم تستطع أن تجعله نموذجاً روائياً مقنعاً، فهو لا يظهر في صورة الساعي لإنتاج دلالة مكثفة، بتحوله إلى هدف مباشر يريد تحقيقه، وهو التعبير الأيديولوجي المباشر، الموجه إلى إدانة الآخر[5]، وهو ما تجسد في ظهور الجنرال وحيداً صارخاً بعبارات الآخر الصريحة في طرح أيديولوجيته؛ فيقول: "هذا هو الجبل الأخضر أيها السادة يظهر

---

(1) الجريمة، ص31.

(2) المصدر السابق، ص31.

(3) المصدر السابق، ص 29.

(4) المصدر السابق، ص 37.

(5) ينظر: في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، ص 108- 109.

هنا على الخريطة أصغر مما يجب بحيث يمكن لأيٍّ واحد منا أن يضعه على كتفه ويشحنه في أول باخرة متجهة إلى إيطاليا، ومع ذلك فقد ظل حتى هذه اللحظة موصداً بقوة في وجوهنا"[1]، بالإضافة إلى ذلك تقوم الشخصية بحمل جزء من رؤية الأنا؛ وذلك بإنطاقها عبارات تحمل أيديولوجيا الأنا المُدينة سياسة معسكرات الاعتقال التي قام بها غراتسياني في المنطقة الشرقية، فقد "أعلن بأنه هو الذي أمر شخصياً بحشد كل أهالي الجبل الأخضر والواحات الصحراوية القريبة منه في معسكرات اعتقال صحية أقيمت في الهواء الطلق، ومزوَّدة بكل وسائل الراحة بما في ذلك راحة الموت، حتى لا يبقى هناك من يشكو أو يتذمر من أن أصوات المدافع تصم أذنيه وتربك أحلام أطفاله، أو أن قطاع الطرق المسلحين قد أغاروا عليه، ونهبوا قمحه وحيواناته"[2].

❖ ثانياً: شخصية الرائد برتولينو

تضطلع شخصية الرائد بدور يقدم الآخر على أنه من "يسلب الأرض ويستعبد الإنسان، ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وحملهم على القبول بالأمر الواقع والعيش تحت نير الاستعمار"[3]، فتشرع الشخصية في إطلاق دلالاتها - تلك- من نقطة الطعن في الصفات، التي تصف الرائد بالجبن في صورة لم تخلُ من السخرية، تمثلت في حادثة أسره من قبل المجاهدين حيث "رشح بوله الدافيء بين ساقيه وبلل سراويله العسكرية"[4]، وإلى جانب إبراز جبن الآخر تظهر إنسانية الأنا في موقف الأسر ذاك؛ حيث"لم يترك قديساً طيباً وذائع الصيت لم يستنجد به من أجل الإبقاء على حياته، لقد جمعهم كلهم محتمياً في ظلهم من رصاصة لم تنطلق، ظن بأنه لن يرى الشمس مرة أخرى"[5]. الطعن يستمر من خلال تجريده من

---

(1) الجريمة، ص 40.

(2) المصدر السابق، ص 167.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 295.

(4) الجريمة، ص119.

(5) المصدر السابق، ص119. عفو المجاهدين عن برتولينو يظهر نبل الأنا في مقابل وحشية الآخر، وهذه الدلالة =

الصفات الإنسانية فهو لا يحمل في قلبه أيَّ شفقة، ولا يقيم وزناً للشرائع الدينية، أو المواثيق الدولية، والأعراف الإنسانية ليجسِّد الشر في بعديه النمطي والمطلق[1]، وتتدعم هذه الدلالة إلى حد جعل الرائد نموذجاً عاماً يكرِّس همجية الآخر بصورة شمولية، "استدار وجلس إلى مكتبه، ثم مال بظهره إلى الوراء وأخذ يثرثر ويضحك وحده كعادة الطليان في الكلام بلغة فضفاضة قليلة النفع"[2].

أكَّدت شخصية الرائد برتولينو أن استدعاء شخصية الجنرال – الواقعية- قد شكلت إرباكاً للبنية؛ فهي لا تمتلك دلالات استشرافية، عندما تكتفي بالإحالة على المصدر الذي تنتمي إليه؛ لتكون أسيرة له[3]، بينما ظهر النقيض في شخصية الرائد برتولينو التي استطاعت التحليق إلى أفق أرحب عبر دلالاتها الرمزية، وتفاعلها مع الأحداث والشخصيات؛ فشخصية الرائد مثّلث أحد أضلاع المثلث الرمزي المحيط بزهرة، ذلك المثلث الذي أخذت فيه بعداً رامزاً إلى تطلُّع إيطاليا إلى بسط نفوذها على ليبيا ممثلة في زهرة؛ وللوصول إلى ذلك تخوض صراعاً مع الأنا في بعدها المناضل ممثّلا في عبد الله الطيب، وتتحالف لتحقيقه مع الأنا الانتهازية الخائنة متجسدة في إدريس المترجم؛ ويتحول سعي الرائد إلى انتزاع زهرة من زوجها ومحاولة اغتصابها جسدياً إلى دلالة تدين الآخر عبر ارتكابه المحرَّم والمستهجن شرعاً وعرفاً، ويصبح حوار عبد الله الطيب مع الرائد حول زهرة صراعاً بين أيديولوجيتين متناقضتين تمثّلان المغتصب والمناضل؛ "يجب أن أطمئن على زوجتي قبل أيِّ شيء آخر.

عندئذ قطب برتولينو حاجبيه ورمى عبدالله بنظرة نارية، ثم نهض بتثاقل ملوحاً بقبضته في وجهه وصاح به:

=

يرصدها عماد حاتم - أيضا-عند علي مصطفى المصراتي الذي يرسم لوحة الصراع مبرزاً من خلالها وحشية المستعمر وروحه العدوانية الآثمة في مواجهة البطولة النبيلة لأبناء البلاد وسموهم الإنساني وتضحياتهم في سبيل الوطن". صورة الغرب في الأدب القصصي للمصراتي، عماد حاتم، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد: 49، أكتوبر1988م، ص149).

(1) ينظر: الجريمة، ص 89، 120، 136، 188.

(2) المصدر السابق، ص118.

(3) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 67- 68.

لا تعد إلى هذا الموضوع و إلاَّ ؟" [1]. عقد زواج برتولينو من زهرة غير مقبول أخلاقياً ومنطقياً لكنه مقبول رمزياً ودلالياً، كونه يعبر عن اغتصاب الوطن بالقوة؛ ذلك الاغتصاب الذي حاول الآخر أن يضفي عليه طابع الشرعية، لكن البنية المضمونية تؤكد فشل هذا المسعى- رمزياً - بفشل الرائد في ترويض زهرة؛ على الرغم من محاولته إضفاء طابع الشرعية على هذا الاغتصاب، وفي المقطع السردي الآتي يصف برتولينو عناد زهرة معه، ذلك العناد يأخذ بعداً دلالياً يشير إلى فشل إيطاليا في ترويض ليبيا، ومن ثم الإخفاق في طمس معالم هويتها؛ فقد "وجدها عنيدة بقدر ما هي فاتنة، وقد ظن في البداية بأن عمله ذاك سيكون أقرب إلى لعبة مسلية وطريفة لا تستغرق وقتاً طويلاً أسبوع على الأكثر"[2].

جـ- انتهازي السلطة في رواية الاستقلال:

طبيعة المرحلة التي تدور فيها أحداث رواية ليالي نجمة فرضت على البنية أن تركِّز على شخصية انتهازي السلطة بصورة كبيرة، يظهر هذا التركيز في تعدد الشخصيات المجسدة لنمط الانتهازي السلطوي؛ فتبرز شخصية الملازم عبدالخالق رئيس المركز، وسوط السلطة والمنفذ خططها، وكذلك في شخصية الرائد عبد المنعم الذي ينال الترقية لإسهامه في انتقال السلطة من الإنجليز إلى أعوانهم[3]. ولتبئير الرؤية الخاصة بالوضع السياسي توظف البنية المضمونية شخصية الشاويش عبدالله لتكون منظوراً أو حاملاً لها داخل البنية؛ حيث يُبرز التفاعل النصي الذاتي التركيز على اختيار الشخصية المعدَمة الطامحة إلى الارتقَاء اقتصادياً وسياسياً؛ لكي تحمل جانباً من الرؤية العامة للنص، فهو "لم يحدِّث فاطمة البكَّاية بآخر حلم رآه في منامه بترقيته إلى رتبة زعيم، يرى نفسه وهو يهبط من عربته المرسيدس السوداء، مثقلاً بشاراته وسلطته ليتلقى تحية صف من جنود الحراسة، ثم وهو يرفع يده ليرد التحية ببطء كسيِّدٍ مهاب"[4].

---

(1) الجريمة، ص121.
(2) المصدر السابق، ص149.
(3) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص430، 514.
(4) المصدر السابق، ج1 ص240.

شخصية الشاويش عبدالله – السلطوية- حملت الدلالة على خلل ساد البنية السياسية؛ تمثّل في صف طويل من الانتهازيين استغلوا حالة انعدام التوازن زمن الاستقلال؛ لتحقيق أهدافهم الذاتية؛ فمدير الأمن على مستوى الولاية يعتبر مثالاً احتذى به الشاويش عبدالله في تحقيق طموحاته، حيث يتم إظهاره - مدير الأمن العام- بوصفه نموذجاً للانتهازي المعتمد على القمع في تحقيق مبتغاه[1]، القادر على مواكبة جميع التغيرات؛ ليتصف الانتهازي بالثبات والديمومة، فقد "التحق بسلك البوليس منذ إنشائه على يد الجنرال بلاكلي الحاكم العسكري في زمن الإدارة العسكرية الإنكليزية، كان من أبرز مواهبه إجادته للقفز وبهذا تمكن من تسلُّق سلَّم الترقيات حتى الدرجة ما قبل الأخيرة بمهارةٍ وخِفَّة، فقط في سنوات معدودة"[2]، لينتقل الطعن من النموذج إلى التركيبة السياسية التي استلمت مقدرات الوطن في حين أنها لم تكن مؤهلة لذلك، لاتصافها بالجهل؛ "يتندَّر الناس على بعض ضباط البوليس الكبار الذين يجهلون فكَّ الخط، ومع ذلك فقد تحصلوا في عهد الاستقلال على رتبٍ مساوية لهذه الرتبة الأجنبية التي تعطي لصاحبها صفة الطاووس"[3].

تتفاعل شخصية الشاويش عبدالله مع النماذج الانتهازية السابقة في إبراز وسيلة الانتهازي السلطوي في الوصول إلى مبتغاه، والمتمثلة في توطيد العلاقة بالسلطة الفوقية، والانسلاخ عن المجتمع؛ ليكون أداة قمع داخله[4]. وها هي- السلطة - تقول للشاويش عند استلام مهامِّه: "أنت يا شاويش عبدالله بخبرتك وأقدميتك رسول السلطة الملكية إلى الناس في حدود المدينة القديمة، واجبك الأول حفظ الأمن، وأول شروط استتباب الأمن أن يشعر الناس بالخوف في حضورك، ويخافون أكثر في غيابك وهذا هو المهم"[5]، كما تتفاعل الشخصية نصياً في إبراز

(1) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 95.

(2) ليالي نجمة، ج2 ص172.

(3) المصدر السابق، ج2 ص281.

(4) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص135.

(5) ليالي نجمة، ج1 ص94.

عزلة الانتهازي عن المتغيرات المحلية والدولية، في مؤشر دلالي على انطواء المؤسسة السياسية، وعزوفها عن التعاطي الإيجابي مع المعضلات المحلية والخارجية، فقد "كان اهتمام الشاويش عبدالله بما يجري فيما وراء أسوار المدينة القديمة جزئي وعابر (كذا) (...) إنه بالكاد سمع عن قناة السويس(...) مسألة القناة هذه غير واضحة في ذهنه بما يكفي لكي يحدد موقفه منها، أو يدلي برأي مؤيد أو معارض لما يجري"[1]؛ فالنظام السياسي -ممثّلاً في الشاويش عبدالله- يكرِّس الولاء للإقليمية والأنا الضيقة؛ بموقفه من العدوان الثلاثي، "قل لي بذمتك يا أستاذ، ما الذي يهمُّنا نحن في قضية خارج حدودنا سواء سويِّت بالمدافع أو بالتفاهم؟"[2].

الزج بالشخصية في معسكر الشر المطلق أو في نقيضه قد يطمس قيمتها؛ فهي إن "استمرت خيرة أو شريرة طبقاً لتصميم فكري مفروض فإنها ستتوقف فنياً عن الحياة في الرواية لأنها تستمد فكرها من الكاتب وليس من واقع حركة الشخصيات التي تصورها"[3]، وهذا ما حاول نموذج الشاويش عبدالله التخلص منه؛ فقد جاء تقديم بعده الإنساني ليعكس حقيقة أن النموذج المدان له مبرراته الخاصة التي تدفع به تجاه الانحراف، فهذه نجمة وقد "أحست بأنه رجل بائس برغم تسلطه، لا يعرف كيف يعبِّر عن مشاعره الإنسانية، يتخفَّى في بدلته الرسمية القاتمة السواد، ويبدو على الدوام كظل لشيء غير مرئي"[4]؛ لتلعب الخلفية الاجتماعية دورها في تشكيل الشخصية وتحديد مسارها ومصيرها، فقد تمكنت نجمة من الاطلاع على "خفايا حياة الشاويش عبدالله سواد قلبه ومنعطفات حياته التي لا تخلو من بقعة ضوء، مثل حدبه على أمه التي فقدت بصرها على أثر إصابتها بمرض في عينيها(...) كان واحداً من خمسة من الذكور أنجبتهم على التوالي، ولكنه هو الوحيد الذي بقي بجانبها بعد أن طار الآخرون كرفٍّ من العصافير واستقلوا

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص46- 47.

(2) المصدر السابق، ج2 ص142.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، ص113.

(4) ليالي نجمة ج1 ص238.

بحياتهم"[1]. لكن هذا البعد الإنساني لا يصمد؛ إذ تنتصر البنية لتحويل الشخصية إلى نموذج مدان أخلاقياً؛ فهو المسؤول عن الدعارة والمروِّج لها؛ بإشرافه على فضائها في شارع سيدي عمران؛ حيث "كلِّف لإخلاصه وتفانيه في خدمة ضباطه بمهام استثنائية كان من ضمنها حفظ الأمن والنظام في شارع سيدي عمران، ومراقبة نزيلاته واتخاذ ما يلزم من إجراءات يراها هو صالحة لنموه وازدهاره واستمراره في أداء رسالته الترفيهية نحو الشعب دون استشارة أحد"[2]، ليصبح انتهازي السلطة رمزاً للرذيلة المحارب من أجل استمرارها؛ فيظهر في صورة المتهافت على المنصب، واللذة بغض النظر عن الوسيلة[3] وإن كانت إدارة وكر للدعارة، يتصدى في سبيل بقائه مزدهراً للشيخ المحمودي لأنه دعا إلى إقفاله، ويتّهم المثقف بالدعارة السرية؛ فقد "كتب بقلم الرصاص مذكرة توقيف باسم أحمد الجرايدي بتهمة معاشرته لامرأة في الحرام مسجَّلة في ملف أحمر على رأس ثلاثة (كذا) نساء هاربات من شارع سيدي عمران"[4].

وتزداد كثافة الشخصية بتحولها إلى تجسيد دور الرمز؛ فيصبح هجاؤها انتقاداً لأيديولوجيا النظام السياسي، وبالتحديد لرأس الهرم السلطوي فيه، فـ"السلطة قلَّما تكون مبرأة من الفساد والظلم، خاصة حين تؤول بصورة مطلقة إلى يد رجل مجنون بها كالشاويش عبدالله، هو في الأصل من أسوأ مخلَّفات الإدارة الاستعمارية، رُبي على يد الضباط الإنكليز وعمل في خدمتهم بتفان طوال فترة إدارتهم المتعسفة للبلاد وتحكمهم في مصيرها"[5].

البعد الدلالي للشخصية يتحول من الدلالة المباشرة إلى التجسيد عبر حركة الأحداث التي أخذت طابع الصراع الدرامي، وتجلّى ذلك – نصياً- في مشهد

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص570.

(2) المصدر السابق، ج1 ص98- 99.

(3) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص218.

(4) ليالي نجمة، ج2 ص307.

(5) المصدر السابق، ج2 ص 252- 253.

المظاهرة ضد العدوان الثلاثي، حيث تتواجه القوى الإيجابية مع القوى السلبية في ثنائية جمعت القامع والمقموع، بحيث يمثل الشاويش عبدالله الجانب السلبي القامع، وفي المقابل يظهر الجانب الإيجابي الذي يقف على رأسه قائد المظاهرة أحمد الجرايدي المثقف ورمز الوعي، ومن هنا يمكن المقارنة - أيديولوجياً- بين الرمزين على النحو الآتي:

الشاويش عبدالله	أحمد الجرايدي
رمز السلطة	رمز الوعي
القامع	المقموع
الخيانة	الثورة
التبعية للآخر	الوطنية والقومية

"رفع الشاويش عبدالله يده بإشارة الهجوم، ولكن يده ظلت للحظة معلقة في الهواء فقد اصطدمت عيناه بأحمد الجرايدي محمولاً على كتفي إبراهيم البحري ملوِّحاً بطربوشه الأحمر كالراية في يده"[1].

(1) المصدر السابق، ج2 ص78.

تنغلق بنية النص على تحديد مصير الانتهازي الذي يتفاعل نصياً مع نهاية إدريس في رواية الجريمة؛ فمتسلِّق السلطة رهن لمشيئة سلطة أكبر منه، والتطاول على أوامرها يعتبر خروجاً على وظيفة الانتهازي؛ المتمثّلة في تلقي الأوامر وتنفيذها فقط، ومن ثم فهو "يلعب دور القوي المعتدي ويسقط كل ضعفه وعجزه على الضحايا الأضعف منه"[1]، وما قام به الشاويش عبدالله هو أنه تجاوز المسموح به، الأمر الذي هدد أمن السلطة؛ فتخلّصت منه، حيث يظهر وقد "ودَّع يومه الأخير في سلك البوليس مودِّعاً في نفس الوقت أحلامه وطموحاته القديمة في الصعود إلى رتبة زعيم، إذن فلن يكون زعيماً أبداً"[2]، نهاية الانتهازي لا تعتبر انتصاراً نهائياً للأيديولوجيا الإيجابية؛ فالبنية تنفتح على ظهور جديد للانتهازي؛ ممثّلاً في شخصية الأمباشي مصباح بديل الشاويش عبدالله في تجسيد سلطة القمع داخل المجتمع، فالرؤية تؤكد على نمطية الانتهازية واستمرارها؛ فالسلطة لن تعدم إيجاد بديل يكون ذراعها من جهة، ويؤكد أبدية الانتهازية من جهة أخرى[3].

"ابتسم اليهودي بخبث وقال:

- شكراً يا شاويش عبدالله، ولكن الأمباشي مصباح تعهَّد بتأديبه.

هزَّ الشاويش عبدالله رأسه وقال:

- آه الأمباشي مصباح !!" [4].

قبل الانتقال إلى الشخصية النضالية لابد من التوقف عند صورة الآخر في رواية ليالي نجمة؛ الذي يبدو حضوره فيها مقتصراً على وجهه الأنثوي في مقابل انحسار حضوره الذكوري؛ ويبقى الاستثناء متمظهراً في شخصية اليهودي ناحوم

(1) السجن السياسي في الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس لبنان، ط2، 1994م، ص 159.

(2) ليالي نجمة ج2 ص371.

(3) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص 136.

(4) ليالي نجمة، ج2 ص374.

التي تصر البنية المضمونية على انتزاعها من النسيج الاجتماعي، على الرغم من كون اليهود قد كانوا جزءاً من هذا النسيج[1]. البنية المضمونية تقدم الشخصية بوصفها عنصراً غريباً وشاذاً، ويتجلّى ذلك بعرضها ضمن النماذج السلبية المحمِّلة بأيديولوجيا الآخر الصهيوني، التي تحاول خلخلة الأنا من الداخل.

بناء على ما سبق يمكن قراءة الشخصية باعتبارها نموذجاً متطلعاً انتهازياً منتمياً إلى الآخر، وكذلك بوصفها عاكساً لقضايا المجتمع المحلية والقومية في مرحلة الاستقلال؛ لتأكيد هذه الأبعاد تبدو حركة الشخصية مقصودة دلالياً؛ فناحوم العنصر الشاذ هو من يقوم بتغييب الوعي داخل فضاء المدينة القديمة من خلال خمارته[2]. أما البعد الدلالي العام لشخصية ناحوم فيظهر في ربطها بأحداث العدوان الثلاثي على مصر، حيث يتم التركيز على الارتباط الوجداني بين الشخصية وفضائها المزعوم في فلسطين؛ الأمر الذي يدعم انتماءها إلى الآخر وانسلاخها عن البنية التي استقبلتها ووفرت لها الأمان؛ "ترحم ناحوم على جده الكبير للمرة المليون وجفف دمعتين كبيرتين فرَّتا من حدقتي عينيه، لقد أراد جده الكبير أن يصدر الموت إلى مصر في أكياس من الخيش عن طريق البحر، وها هم أحفاده المشردون في كل مكان قد اعتزموا إنجاز المهمة الجليلة التي أخفق هو في إنجازها؛ فهجموا على صحراء سيناء فجأة بأسلحتهم الثقيلة، إنها خطوة أخرى في نفس الطريق، فلابد من إيصال الرسالة إلى حيث يجب أن تصل سواء كانت ملغمة بجراثيم الطاعون أو بالمتفجرات"[3].

أما في بعدها الدلالي تجاه الأنا فتوجه الإدانة إليها في جانبها السياسي من خلال استجابة المؤسسة السياسية للآخر في قمع القوى المناضلة، وهو ما تجسَّم –

---

(1) كان اليهود جزءاً من النسيج الاجتماعي في ليبيا، وقد وفدوا إليها من "أسبانيا في القرن الخامس عشر كلاجئين؛ فلاقوا ترحيباً من العرب، لقد بلغ عددهم في ليبيا في عام 1948م نحو 35 ألف نسمة حين أخذوا يغادرونها إلى إسرائيل". ليبيا بين الماضي والحاضر، هنري حبيب، ترجمة: شاكر حبيب، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1981م، ص22.

(2) ينظر: ليالي نجمة ج2 ص72.

(3) المصدر السابق، ج2 ص82.

نصياً- في اعتقال المعلول من قبل الشاويش عبدالله استجابة لتحريض اليهودي ناحوم[1]. وتسعى البنية إلى تأكيد ارتباطه بالسلطة عبر مشهد المظاهرة، التي اتخذ فيها ناحوم دور الشاهد الداعم السلطة وجدانياً؛ فهو "لم يكن يرغب في أكثر من أن يبقى في موقع المتفرج الذي يجد متعة كبيرة في رؤية الآخرين وهم في حالة شجار، هلَّل لرجال الأمن(...) وعندما اشتبك المتظاهرون مع قوات الشرطة أخرج رغيفاً من الخبز من تحت قميصه، وفيما هو يقضمه بتلذذ وقد أخذ بالهجوم الصاعق رأى جده الكبير متنكراً في زيٍّ حاخام من القرن التاسع عشر.." [2]. يتواصل توظيف الشخصية من أجل إدانة الأنا من خلال فضاء الحانة الذي يتحول إلى ملتقى لمختلف الشرائح تفرِّغ داخله كبتها وهمومها، وتعبِّر فيه عن انصرافها عن متابعة قضاياها الجوهرية، ويتأكد ذلك بازدهار الحانة وتطورها بعد الاستقلال؛ فـ"لدى ولوجِه إلى مأوى خيبة الأمل، وهي الصفة التي أطلقها أحمد الجرايدي على هذه الخمارة العفنة لم يبدِ الشاويش عبد الله أيَّ اهتمام بالتحسينات والتجديدات التي أدخلها اليهودي على خمارته مؤخراً"[3]، وبذلك يتماهى فضاء الخمارة مع فضاء شارع سيدي عمران في الدلالة على ضياع المجتمع عن مواكبة قضاياه من خلال ثنائية الخمر والجنس؛ فالشرائح من أسفل الهرم إلى أعلاه تتكالب على هذه الثنائية؛ وها هي "الساقية الفارعة التي جاء بها ناحوم من الحارة لكي تجلب إلى خمارته بتوهجها وشذاها الجنسي مزيداً من الزبائن من عِلية القوم، إضافة إلى زبائنه التقليديين من عمال الميناء، وصيادي السمك، و البقَّالين، والسكارى، وا لمدمنين"[4].

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص204.

(2) المصدر السابق، ج2 ص80- 81.

(3) المصدر السابق، ج2 ص22.

(4) المصدر السابق، ج2 ص23.

المطلب الثاني

الشخصية النضالية

المسوغ الذي أدى إلى تعميم اسم الشخصية النضالية هو التفاعل النصي الذاتي لنمط من الشخصيات حملت - داخل البنى النصية - بُعداً أيديولوجياً سياسياً، في طياته رؤية إصلاحية تقدمية، مجسِّدةً فيها معاناة المواطن اليومية، وتطلُّعَه إلى إحداث تغيرات إيجابية فيها.

أ - الشخصية النضالية في روايات الطفرة النفطية :

يقتصر حضور هذا النمط من الشخصيات في روايات الطفرة النفطية على روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس.

1- رواية المطر وخيول الطين:

في رواية المطر وخيول الطين تثير شخصية مسعود بركة كثيراً من الجدل على مستوى الطرح المضموني الذي قدمت به داخل البنية، إلى درجة دفعت أحد النقاد إلى وصفها بالغرابة، وخاصة في مستوى علاقتها بوردة أجمل فتاة في الشارع الغربي[1]، وبقراءة متأنية لهذه الشخصية تتضح أبعادها الدلالية والرمزية المتجاوزة لهذه الغرابة.

تطرح البنية شخصية مسعود بركة باعتبارها معدَمة ومهمشة اقتصادياً واجتماعياً، ما عرَّضها للقهر والاحتقار من قبل مجتمع الشارع الغربي بمستوياته المختلفة؛ "فقد ظل يتقلب طوال عمره في نار الأصوات المزعِجة والمتكبِّرة التي تحاصره أينما اتجه، أصوات كئيبة ومنفرة كأصوات البوم، هذا يناديه، وآخر يصيح في وجهه حانقاً، وتلك أصوات نسائية تؤنِّبه في غلطة لأبسط خطأ أو أصغر هفوة"[2].

---

(1) ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 88- 89.

(2) المطر وخيول الطين، ص21.

ويأتي الاستهجان الجماعي لزواجه من وردة ليمثّل هجاءً لبنية الواقع النمطية المكرِّسة الفوارق الطبقية، حيث لا يفسح مجال الصعود إلا لانتهازيي السلطة والمال، ومن ثم فهم يستغربون "كيف استطاع مسعود أن يضرب بكل هذا التراث من العادات والتقاليد والمفاهيم والأقدار عرض الحائط فرفع بصره إلى ما فوق قامته الهزيلة وضآلة شأنه"[1].

وفي قراءة أخرى تكشف شخصية مسعود بركة عن بُعدها النضالي المتجسِّد في عشقه للشارع؛ فهو "إنسان عادي وليس عنده ما يفاخر به، إن فضيلته الوحيدة هي عشقه الكبير للشارع وسكانه، والذي يود لو يتخلص منه أحياناً، ولكنه حبٌّ أقوى منه بل هو كل حياته"[2]، وهذا يتماهى – دلالياً، ورمزياً- مع صورة المناضل والوطن؛ فمسعود بركة يحب الشارع بتناقضاته، وكذلك المناضل مع الوطن، هذا العشق يتجسد – عضوياً- في عاهة جسدية دائمة بسبب الاشتراك في المظاهرة، لكن المفارقة تظهر في غياب سبب العاهة عن ذاكرة سكان الشارع الغربي، قالت له وردة: "وهي تنظر إليه بحنان وكأنها تمسح عن وجهه كل همومه:

- لا أحد من سكان الشارع الغربي عرف بأمر هذه الحادثة!!

قال مسعود مصحِّحاً:

- إلا الشيخ فقد سمع بها في حينها "[3]، وبذلك تجتمع ثنائية التهميش والنضال لتكشف عن الرؤية التي تطرحها البنية حول تغييب دور المناضل وتهميشه؛ فيصبح غياب التعرف على سبب العاهة بعيداً عن الغرابة، وعن كونه خللاً فنياً في بنية النص؛ فهو دالٌّ يعبر عن حالة الضياع وانقلاب الموازين داخل المجتمع عندما يصبح المناضل مهمَّشاً ومنبوذاً، ويُفسح المجال أمام القوى الانتهازية للسيطرة على جميع المقدرات اقتصادياً وسياسياً[4]، ما سبق يؤكد قصدية

(1) المصدر السابق، ص 58.

(2) المصدر السابق، ص 23.

(3) المصدر السابق، ص 170.

(4) يتساءل سمر روحي الفيصل مستغرباً كيف 'انتقل مسعود من رجل بائس ساذج إلى رجل وطني يشارك =

التهميش والتناسي اللذين لازما شخصية مسعود بركة، بدليل تناسي موروثها النضالي الذي لا يزال حاضراً في ذاكرة الشيخ؛ فوالد مسعود هو الوحيد الذي رفض مغادرة الشارع في الحرب العالمية الثانية "يوم أن هجره كل سكانه، فكأنه تخلَّف ليقوم على حراسته(...) بقي الرجل بمفرده حتى أصابته شظية فقتل على الفور"[1].

البعد الدلالي العام للشخصية النضالية حمل رؤية تدين الواقع عبر وجهة نظر مسعود تجاهه، وتقييمه للخلل والضياع اللذين يعاني منهما فضاء الشارع الغربي المتماهي - رمزياً ودلالياً - مع الوطن، فيقول عنه: "إنه على أية حال جزء لا يتجزأ من هذا الشارع الذي يمتد كالنفق ضيِّقاً ومظلماً، وهذه الحياة التي تضطرب في أرجائه متأرجحة بين اليأس والرجاء، بين التشبث بالفضائل الموروثة والضعف بإزاء وسوسة الشيطان، كدر الدنيا الذي يثري في النوم واليقظة، ومغالبة الهموم ونسيانها بالإقبال على تناول الخمر الرخيصة، أما الصبر فالجميع يدركون أنه عملة زائفة، ولكنه عملة رائجة لأنه بلا بديل"[2]، رؤية شخصية مسعود بركة – السابقة- حملت بعداً أيديولوجياً متشائماً يصف الواقع بالنمطية والثبات، أما التغير الحاصل في البني الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية فهو تكريس لتلك النمطية المدانة؛ فها هي"الأحلام التي تراوده بين حين وآخر دافئة ولذيذة وإن كانت صعبة التحقيق، ويتذكر على الفور ماضيه وحاضره فلا يجد فرقاً بينهما ويغلبه الشعور بمأساوية وضعة حياته، وخيبة ما يفكر فيه والمهانة التي يتردَّى فيها من الصباح إلى المساء"[3]، ففي مجتمع ضائع ونمطي ستكون النتيجة اختفاء شخصية المناضل واغترابها؛ فهو "لم يتعلم أبداً كيف يشكو، أو يرفض، أو يرفع صوته محتجّاً؛ فهو قد تعوَّد أن يتخفَّى في ثيابه، وصمته، وخمود روحه، وغربته عن الناس"[4].

=

في المظاهرات، ويصاب في كتفه دون أن يعلم أحد من سكان شارع الغربي بذلك ما عدا شيخ الجامع؟"!!. دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 88-89. ويرجع رمضان سليم ظهور الصفات الإيجابية بصورة متقطعة ومقحمة في بنية النص إلى محاولة الكاتب استدرار عطف القارئ تجاه مسعود، وليبرر من خلالها ارتباط مسعود مع وردة!!. ينظر: زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص113.

(1) المطر وخيول الطين، ص188- 189.

(2) المصدر السابق، ص 24.

(3) المصدر السابق، ص 68.

(4) المصدر السابق، ص 53.

المعضلة التي أضعفت دلالات الشخصية تبرز فيما أضفته البنية من مثالية مفرطة عليها، بحيث صنفت شخصية مسعود بركة في معسكر الخير المطلق في مقابل معسكر الشر المطلق ممثَّلاً في الحاج صاحب الدكان[1]، فالبنية تسبغ على المناضل صفات تتجاوز حدود الطاقة البشرية؛ حيث "تتناثر النساء والفتيات من حوله في أكمل زينة وأبهى صورة، وجوه مصبوغة بشتى الألوان، وعيون مكحلة، وأجساد معطرة، ألا تخامره أفكار ملتهبة ومضطربة ونهمة كتلك الأفكار التي لا بد أن تخامر أيَّ رجل آخر في مثل هذا الموقف، ولكن مسعود(كذا) لا يرفع رأسه ولا يحرِّك يده، ولا يطرِفُ له جفن كأن ما يحيط به ويلتفُّ حوله نساء من الخشب أو من الحجر"[2]. معضلة الأخرى أضعفت دلالات الشخصية وهي غياب التفاعل بينها وبين الشخصيات المتناقضة معها أيديولوجياً، واكتفائها بتجسيد دور الناقل للرؤية، من دون "أن تفرض وجودها على القارئ أو تترسخ في ذهنه"[3] بتجسيدها دور الناقل للرمز والمتفاعل معه في تقديم الرؤية المطروحة في النص.

2- رواية عين الشمس:

أما في رواية عين الشمس فتضطلع شخصية عبد الكريم بدور الشخصية المتطلعة في بعدها النضالي، لتتفاعل - نصياً- مع شخصية مسعود بركة بهامشية وضعها الاقتصادي، لكنها تقوم بحمل الرؤية الإيجابية عبر نضالها ضد قوى الجهل داخل فضاء القرية، تلك القوى التي حاولت إفشال مشروع المدرسة، المتماهي - دلالياً- مع معارضة انتشار الوعي؛ باعتباره وسيلة انتقال من التخلُّف إلى التقدم، وكأن البنية تطرح دلالة مفادها: أن تغيير الواقع يكون بالتخلِّي عن الموروث الثقافي المتخلف قبل الاتجاه إلى التغيير في الجانب المادي، ومن ثم فقد "عزم على أن يطرق أبواب فكرته القديمة التي تنتعش ثم تذبل على مر الفصول، تلك الفكرة التي ترمي

---

(1) لأمين مازن رأي مختلف اعتبر فيه انتقاد خليفة حسين مصطفى للشخصيات السلبية متوازناً؛ حيث لم يصل إلى حد الحقد الكريه عليها. ينظر: دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، ص12.

(2) المطر وخيول الطين، ص138- 139.

(3) زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص109.

إلى إقامة مدرسة ابتدائية في القرية؛ فلا تكون الخرافات وعداوة الشيطان هي كل ما يتعلمونه في حياتهم"[1]. قائمة معوقات المشروع التنويري متعددة تبدأ من قاع البنية المتخلِّفة التي لا ترى فائدة من إقامته؛ حيث "لم يكتموا دهشتهم وأحياناً سخريتهم من الفكرة برمتها، وحيرتهم لهذه النزوة التي أطبقت على الرجل بعد أن أبيضَّ شعره، يهزُّون رؤوسهم في تعجبٍ عاجزين عن رصد المكاسب التي سوف تعود عليه من بناء مدرسة أو جامع، ويثقل العجز على أيديهم فتبطئ في توقيع وبصم الطلبات واحداً في إثر آخر"[2]، وتنضمُّ رموز الانتهازية الاقتصادية إلى قائمة المعوقات العامة؛ فالهدار يرفض المشاركة في بناء المدرسة ليحمل الدلالات على إسهام البنيتين السياسية والاقتصادية في إعاقة انتشار الوعي داخل الفضاء الأشمل، وتتضاعف الإدانة عبر قيام الشخصية المناضلة ببناء المدرسة بالمجهود الذاتي، حيث "تحبل النساء في كل الفصول، وتظل الحكومة قاصرة عن بناء زريبة يتعلَّم فيها الصغار فكَّ الخط"[3].

تضطلع شخصية عبدالكريم بتفاعل – نصي- مع شخصية مسعود بركة في حمل الرؤية الإيجابية، فالتفاعل بدأ في إفراز دلالة تتمثل في اختيار الإنسان العادي المهمَّش ليكون حاملاً هموم الناس، مدافعاً عنهم، ناشراً الوعي بين صفوفهم[4]، ويكرس ذلك – نصياً- من خلال محاربة عبد الكريم التخلف ببناء المدرسة، وانتهاره قميرة رمز التقاليد البالية يوم أن رآها تقترف عملاً مشيناً – مع إحدى الفتيات- يتنافى مع الأخلاق العامة، مظهراً بذلك صورة المناضل الذي يحترم المرأة ويقدِّر إنسانيتها[5]، وكذلك صدامه مع شيخ الجامع الممثِّل لمرجعية معرفية متخلِّفة تسئ

(1) عين الشمس، ص 20- 21

(2) المصدر السابق، ص 21.

(3) المصدر السابق، ص 22.

(4) ينظر: الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، ص57.

(5) ترصد إيمان القاضي احترام الشخصيات المناضلة للمرأة وتقديرهم إياها في جزء كبير من الرواية الفلسطينية ورواية الحرب اللبنانية. ينظر: الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص194.

استخدام الدين، لتكريس القيم السلبية داخل القرية[1]؛ ويتعدّى ذلك إلى حمل وجهة النظر المتقدِّمة التي تدين مجتمع الطفرة النفطية في بداية ظهوره؛ فقد "كان مما يحزُّ في نفس عبدالكريم ويدميها أن يرى القرية رغم كل جهوده تذبل سنة بعد أخرى، المساحات المزروعة من الأرض تتقلص، ومرض الهجرة إلى المدينة ثم إلى الصحراء يستفحل"[2].

وتتفاعل شخصية عبدالكريم مع شخصية مسعود بركة من جهة إضفاء الصفات المثالية والأسطورية عليها، حيث "كانوا يحيطونه بهالة من الاحترام، وبأخرى من الخرافات والبدع؛ فهو عندهم دائماً الرجل الذي لا يمرض، الذي ينام ولا يغمض له جفن، الذي في وسعه أن يعثر على الحل لأية مشكلة قبل أن تعرض عليه"[3]. كما تتفاعل مع الشخصية ذاتها في تطلعها إلى الرقي بالمجتمع، لكنها تتفوق عليها من جهة تملّكها مشروعاً يجسم تطلعاتها، تناضل من أجله، ويعكس حب المناضل للوطن، فهو "يُقبِل على تناول فطوره واقفاً، ثم يضع فأسه على كتفه ويخرج، وبذلك يكون أول من يخدش قشرة الأرض الندية بضربة من فأسه يلحقها بضربة أخرى فيغوص الفأس حتى يصعب اقتلاعه، ويفسر أهل القرية ذلك بقولهم إن عشق عبدالكريم للأرض لا يعادله أي شيء آخر"[4].

حصيلة الرؤية التي تطرحها البنية المضمونية بخصوص شخصية عبدالكريم النضالية وصراعها مع قوى التخلف كشفت عن إيقاع متكرر للتفاعل النصي يبرز الرؤية وقد جعلت الشخصيات تنقسم إلى معسكرين أحدهما للخير ويمثل الأيديولوجيا الإيجابية، والآخر للشر المطلق ويمثل الأيديولوجيا السلبية والمتخلفة؛ هذا التنميط طمس كثيراً من مقومات الشخصيات، التي من أهمها تفاعلها لإبراز

(1) ينظر: عين الشمس، ص103.
(2) المصدر السابق، ص103.
(3) المصدر السابق، ص102.
(4) المصدر السابق، ص19.

الأيديولوجيا سلبية كانت أم إيجابية[1]، لكنّ البنية لم تستطع أن تقدم تلك الثنائية في صورتها المنفصلة بين الخير والشر بصورة مقنعة، فقد ظلت حبيسة السرد الخبري الذي يتولاه الراوي، أو رهينة حوار داخلي لم يرتقِ إلى مستوى الصراع الدرامي الحقيقي بين شخصيات: عبد الكريم، وقميرة، والهدار، والشيخ صالح، وفي ذلك طمس لدلالات الشخصية المقتصر حضورها على تحولها إلى قالب تصب فيه شعارات أيديولوجية مباشرة[2].

من النماذج النضالية الحاملة الأيديولوجيا الإيجابية في الرواية ذاتها شخصية المجاهد عبدالسلام، الذي يمثّل وجه النضال المسلح ضد الآخر، فهو يعود إلى قريته بعد أن هدأت الأمور، ظانّاً أنها قد عادت إلى نصابها، لكنها عودة تكشف عن دلالة تشير إلى تهميش الشخصية النضالية في بنية المجتمع الجديد، الذي يكافئ المجاهد بالتناسي والحرمان من الحقوق، فقد "خالجه الشك من أنه قد أخطأ الطريق إلى قريته، ولم يستطع تحديد موقع أرضه خلف السياج الحديدي، الذي قسّم القرية إلى قسمين، أمّحى بيته من الوجود، ولم يعثر على أثر لزوجته"[3]. ويكشف موقف الهدار الرافض الاعتراف بحق الشيخ في أرضه عن رؤية تدين المؤسسة السياسية القائمة ورموزها الاقتصادية، التي استولت على مقدرات الوطن وهمّشت قوى النضال الفاعلة داخله، وتتأكد هذه الدلالة - نصياً- في موت الشخصية؛ فقد "مات وفي نفسه أملٌ واحد؛ وهو أن يستردَّ قطعة أرضه التي اغتصبها منه الطليان وآلت فيما بعد كجزء من المزرعة إلى الهدار، وعُثِر على بندقيته التي كان يحارب بها، ولكن لم يعثر على رصاصة واحدة، وكانت البندقية فارغة"[4].

---

(1) في هذا الصدد ينبه الروائي الإنجليزي هنري لورنس إلى خطر تنميط الشخصيات. فالشخصيات الروائية إذا "استمرت خيرة طبقاً لتصميم معين أو شريرة طبقاً لتصميم معين(...) فإنها ستتوقف عن الحياة وتسقط الرواية فاقدة للحياة". لماذا تهمنا الرواية. هنري لورنس. (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي. هنري جيمس، وآخرون. ص208).

(2) ينظر: النموذج الثوري في الأدب والفن. عبد الله القويري، ص78.

(3) عين الشمس، ص39.

(4) المصدر السابق. ص155.

ب- الشخصية النضالية في رواية الكفاح الوطني:

تعتمد البنية المضمونية لرواية الجريمة في تجسيد البعد النضالي ضد الآخر على شخصية عبدالله الطيب، التي تتفاعل - نصياً- مع شخصية مسعود بركة في رواية المطر وخيول الطين؛ فارتباط عبدالله الطيب مع زهرة – الرمز- مستغرب عند أهل القرية، ومرفوضٌ من قِبَل والدها، باعتبار أن عبدالله الطيب إنسان معدم ومهمش، ولكنه على إيقاع مسعود بركة يستحق زهرة – الرمز– فقد تحول في المرحلة الحاسمة إلى شخصية مناضلة ضد الآخر، مخلِّفاً وراءه الحسرة والندم عند سكان القرية: "لكم أساءوا به الظن، نعتوه بأسوأ النعوت، إنه متشرد، وأبلَه لا رجاء فيه، هدَّدوه بالموت إذا ما استمر في قول الشعر متغزِّلاً في عيون بناتهم، طاردوه في جنح الظلام، وأغلقوا في وجهه أبواب بيوتهم كأنه وباء، ولم يعد أحد يأمن إليه ووصل بهم الأمر إلى حد أن فكروا في مقاطعة الصلاة في الجامع احتجاجاً على موقف الشيخ، ودوره المشبوه في تزويجه من زهرة"[1].

البعد الرمزي لنضالية عبدالله الطيب متمثِّلاً في زواجه من زهرة يتأكد عندما يصبح عبدالله "إنساناً ورمزاً، شخصاً وشعباً، وتجسيداً لعفوية المبادرة وتلقائية الحركة"[2]، المتمظهرة في تحوله إلى الجهاد متطوعاً وهو لا يزال في الأيام الأولى من حياته الزوجية، و"يكفي أنه آخر من وصل ومع ذلك فقد اختار موقعه في الطليعة مما يشير إلى قوة عزيمته وصدق نيته"[3].

جسدت الشخصية البعد الإيجابي للرؤية - داخل بنية النص- لكنها ابتعدت عن السطحية والمباشرة في الدلالية الرمزية والأيديولوجية في صورتها الخطابية، كما حدث مع شخصية مسعود بركة في رواية المطر وخيول الطين، وتحقَّق ذلك في التخلي عن تقديم الدور البطولي الخارق للشخصية، الذي تجسم - على مستوى البنية المضمونية- في عدم تتبعها أثناء مشاركتها في المعارك بصورة

---

(1) الجريمة، ص21.

(2) موازين نقدية في النص النثري، يوسف صميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 1995م، ص29.

(3) الجريمة، ص 21.

تفصيلية دقيقة؛ عبر الانتقال إلى التركيز على المضمون الإنساني للشخصية باتباع قاعدة "حذف ما حدث فعلاً وابتداع ما لم يحدث"[1]، ما ساعد في إغناء النموذج، تمظهر كسر حدة المثالية – نصياً- يبدو في انكسار نضالية عبدالله أمام مستجدات الحرب، التي أسفرت عن تفوق الآخر، وتخليه عن زهرة مجبراً، وانضمامه مؤقتاً إلى قوات شرطة الاحتلال، وكل ذلك حمل الدلالة على انتهاء حركة الكفاح، وكذلك على انتهاج الواقعية في طرح النموذج المناضل؛ فانكسار المناضل وانضمامه إلى القوات الإيطالية دلالة على رؤية متجاوزة للسائد في كثير من النصوص المتعاملة مع قضية الكفاح الوطني، فتلك النصوص تقدم الشخصية المناضلة "بصورة مكتملة منذ ظهورها الأول، بحيث لا يتوقع القارئ تغيراً في تفكيرها وسلوكها مع تتابع الأحداث، بل تظل ثابتة على موقفها الذي رسمه لها المؤلف"[2]، وهو- غالباً- ما يتصف بالمثالية المفرطة؛ المتجاوزة للواقعي، لكن شخصية المناضل في رواية الجريمة تخالف هذه القاعدة، بتحولاتها داخل بنية النص، وها هو يعيش معاناة تلك التحولات فـ"لو أن أحد رفاقه في الجبل رآه وهو يلعب بالسوط، أيُّ عار، لو أن زهرة فرَّت من بطن الحوت وجاءت لرؤيته، أيُّ صدمة، لو أنه صدَّق للحظةً واحدة بأنه صار جزءاً من السلطة الاستعمارية الغاشمة متعلقاً بها من ذنبها، أيُّ خداع"[3].

أما دلالة إجبار الشخصية المناضلة على التوقيع على وثيقة زواج برتولينو من زهرة، فتتوازى – رمزياً- مع استيلاء الآخر على ليبيا بالقوة[4]، وتحوُّل عبدالله إلى صفوف الآخر يبرز المقارنة بين موقف عبدالله الطيب الذي التحق بالآخر مكرَهاً، وشخصية إدريس المترجم الانتهازي الذي التحق بالآخر طائعاً مختاراً. لكن البنية النصية تركِّز على استعادة المناضل توازنه في مواجهة الآخر، والأنا السلبية؛ لتصبح مؤشراً دلالياً على رؤية تنتصر للمناضل، وترى الانكسار مؤقتاً

---

(1) تحولات السرد، إبراهيم السعافين، ص268.

(2) اتجاهات الرواية المصرية- منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، شفيع السيد، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ط، 1988م، ص 230.

(3) الجريمة، ص125.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص 130.

سيعقبه استعادة المبادرة والوعي؛ فعبد اللّه الطيب استعاد قرار المواجهة عبر تصفية الحساب مع الانتهازي، وحركة الحوار الداخلي عند الشخصية تؤكد ذلك؛ فقد "وجَّه ضربة مؤلمة لمخلوق تافه في حوزته كل صفات الحشرات السامة، ضربة واحدة أفرغ فيها كل بؤسه وغضبه المكبوت، قذف بسوطه في زاوية الخيمة، وتمدَّد على ظهره في الظلام، يخامره لأول مرة شعور عجيب بالراحة، لقد بلغت مأساته أوجها، أشرف على المحطة الأخيرة وآن له أن يترجَّل، ليس هناك ما هو أتعس مما رأى وقاسي"(1)، وهكذا فقد تجسدت عودة الوعي إلى مستوى الفعل الملموس؛ بالانتقام من رمز الانتهازية إدريس المترجم، واستبدال سوط الشرطة بعصا والده التي حملت مؤشراً دلالياً على البديل الممثل في العودة إلى الكفاح، الذي بلغ أوجه بالانتقام من رئيس المعسكر- رمز الآخر المحتل- الذي "لحق به مسرعاً وعندما أصبح على بعد خطوات منه ناداه باسمه بصوت عال، التفت برتولينو ببطء إلى الخلف وكان قد رفع يده ليضع قبعته على رأسه، ولكنّ يداً أخرى سبقته فقد هزَّ عبدالله عصاة(كذا) أبيه ورفعها عالياً ثم هوى بها على رأس الضابط المكسوِّ بشعر قصير تشوبه حمرة باهتة"(2).

انغلاق البنية على موت المناضل على يد الآخر يتوازى مع موت إدريس الانتهازي على يد الآخر أيضاً، مع اختلاف الدلالة التي تشير إلى استعادة المناضل وعيه وإن لم يستعد وطنه، وموت الشخصية المناضلة وإن كان موتاً يائساً لم يحقق فائدة ملموسة فإن دلالاته تتسع، فهو يحمل في طياته "معنى الانتصار على القهر والرضوخ اللذين يعنيان موتاً معنوياً ووجودياً"(3)، وبذا يتماهى موت عبد اللّه الطيب مع موت البطل في الملاحم والقصص الشعبي؛ حيث يضحي البطل بنفسه، على الرغم من علمه بأنه قد لا يحقق الهدف المنشود للجماعة، فهو يقدم نفسه راضياً لعلمه بأنه قد استعاد وعيه ومكانته داخل تلك الجماعة(4). والموت باعتباره انتهاءً

(1) المصدر السابق، ص 134.

(2) المصدر السابق، ص 170.

(3) التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص 52.

(4) ينظر: البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، ص169.

مادياً للجسد يحمل دلالات انتهاء الكفاح المادي وسيادة أيديولوجيا الآخر بعد أن أدَّت الأنا المناضلة ما عليها؛ ومن دلالات موت المناضل- أيضاً- الانفتاح على المصير الغامض للوطن بعد الاحتلال لتتفاعل – نصياً- مع دلالات المناضل عبدالسلام في رواية عين الشمس حيث مثّل موت الأخير نهاية النضال وانفتاح مصير الوطن على مرحلة تحوُّلٍ خطير على يد مجموعة من الانتهازيين.

أما الحصيلة الدلالية لنهاية الشخصية فهي التأطير لرؤية تشيد بالأنا المناضلة، وأنها قد قامت بدورها بغض النظر عن نتيجة هذا النضال الآتية؛ فقد "آن له يرتاح (كذا) فأغمض عينيه ونام دون مبالاة بالهرج والمرج الذي ساد معسكر الاعتقال من أوله إلى آخره"[1].

وتقوم الشخصية المناضلة بتأكيد إيجابيتها وتدعيم ثنائية الخير والشر بحملها للرؤية الإيجابية تجاه الصراع مع الآخر في بعده الأيديولوجي العام، فتوظِّف البنية شخصية عبدالله الطيب الإيجابية لتكون الشاهد الحاضر لكل جرائم الآخر تجاه الأنا؛ حيث يوظف وعي الشخصية ليعمل بوصفه عدسة تطل الرؤية من خلالها على الواقع المتردِّي، وتؤكد أفعال الرؤية والإبصار الخاصة بالشخصية ذلك بوضوح؛ كما يظهر في تحريك الشخصية إلى الفضاءات المختلفة وتفاعلها مع كل الأحداث؛ لتتولى دور الشاهد الفاعل المحمَّل بأيديولوجيته الإيجابية؛ فهو حاضر في بنغازي، وفي الجبل الأخضر مع عمر المختار، وفي قرية سيدي منصور، وأخيراً في معسكر الاعتقال؛ ففي بنغازي "رأى النساء الروميَّات معلَّقات في الشرفات، مضرَّجات الوجوه بحمرة الانتظار والضجر، نساء بلا رجال يتسلين بالثرثرة واصطياد البعوض، حالمات بعودة بعولهن"[2] وفي المعتقل كان شاهداً على الجرائم التي ترتكب ضد المواطنين؛ فقد "رأى من موقعه المنعزل الحشود البشرية المعذبة المتدافعة في ظلمة الفجر (...) نظر إلى عجوز أعمى يخبط بعصاه في الساحة يمشي دون اتجاه محدد (...) رأى المطحونين بكل أمراض المهانة والقهر وسوء التغذية.."[3].

(1) الجريمة، ص171.

(2) المصدر السابق، ص 23.

(3) المصدر السابق، ص 7، 9.

جـ - الشخصية النضالية في رواية الاستقلال:

في رواية ليالي نجمة تتمظهر شخصية المناضل من خلال شخصيتين متناقضتين هما: محمد المعلول، ومنصور.

1- شخصية محمد المعلول:

تتمرد شخصية محمد المعلول على التصنيف السابق بوصفها شخصية مناضلة؛ حيث تجمع شخصيته أكثر "من صفة تؤهله للخروج عن العادي"[1] والمنسجم إلى المتناقض؛ فإلى جانب الصفات النضالية المتفاعلة مع صفات الشخصيات النضالية السابقة تحفل بصفات تتناقض مع تلك الصفات النضالية، ومن ثم يمكن الزعم بأن التناقض هو المنطلق الذي يمكن الشروع منه في مقاربة شخصية محمد المعلول.

المعلول يتفاعل مع الشخصيات النضالية السابقة؛ فهو شخصية مهمشة في بعديها الاجتماعي والاقتصادي؛ فقد ابتلع البحر والده الذي تركه وحيداً في حضن أمه؛ وفيما بعد تحوَّل إلى مهنة والده؛ فما هو إلاَّ "صياد سمك فقير ليس في حوزته ما يخاف عليه، أو يخشى سرقته فيما عدا الشبكة وساعته القديمة"[2].

البعد النضالي للمعلول يبرز في قوته الجسدية الخارقة التي تجعله مصدر رعب للانتهازيين وللآخر، ومبعث راحة واطمئنان للأنا المقهورة؛ فقد "كان يتحرَّش بالآخرين متجنِّباً بني جلدته وموجِّهاً كل قوة ذراعيه إلى المحتلين الطليان، ثم إلى الجنود الإنجليز فيما بعد"[3]؛ كما أنه مرجعية سكان المدينة القديمة؛ فهو الذي يحل مشاكلهم، ويفضُّ منازعاتهم، وأحكامه نهائية مقبولة من جميع الأطراف[4].

في بُعدها الآخر تتصف الشخصية بالمجون والعربدة التي تتجاور مع صفاتها

---

(1) ينظر: صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، ص121.

(2) ليالي نجمة ج1 ص121.

(3) المصدر السابق، ج1 ص131.

(4) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص362، 374.

الإيجابية؛ فقد "قضى عمره في صيد السمك، ولكنه تمكن من اصطياد حب الناس واحترامهم، وترك بصماته في كل مكان بدءاً من مقهى الغاوي إلى خمارة اليهودي ناحوم الذي كان يشحذ باسم القدس وافتتح خمارته من أموال الصدقات، إلى وجوه الجنود الإنجليز وجدران الزنازين، وأفخاذ النساء في شارع سيدي عمران، إلى الشاطئ وقلوب الصيادين"[1]، إن الصورة السابقة تظهر المعلول و"كأنه يعاني تناقضاً صارخاً داخل ذاته، وانشطاراً وتعدداً في شخصيته"[2].

بالعودة إلى قراءة دلالات التناقض يبدو التواؤم واضحاً بين التضخم الجنسي عند الشخصية وقوتها الجسدية، اللذين يتحولان إلى قلق يتمظهر في الإفراط في شرب الخمر، والعلاقات النسائية المتعدِّدة المشروعة وغير المشروعة؛ وهما من مواصفات الشخصيات النضالية المأزومة، حيث يجد المناضلون المأزومون ملجأً "في الخمر والجنس يسكِّنون بهما قلقهم ويملؤون بهما ما يحسُّون به من فراغ، ويطردون بهما الملل والسآمة، والضيق بالواقع"[3]، والفشل في تغييره؛ وهو ما تجسَّد عند المعلول في شرب الخمر والعلاقات النسائية التي كانت تنتهي - غالباً - بفشل في التواصل الجنسي مع المرأة[4]، ما يحمل دلالات فقدان التواصل مع الواقع، ذلك التواصل الذي وجده في نجاح العلاقة الجسدية مع نجمة رمز الوطن الضائع، حيث "فكَّر ساهماً كيف أنه ضيَّع نصف عمره قبل أن يلتقي بهذه المخلوقة النادرة في مفترق الطرق، لقد قبلت به كما هو"[5]. في جانب آخر يوظِّف التضخم الجنسي لرصد حالة الانبهار بالآخر، ولتجسيد العلاقة بينه وبين الأنا؛ فالشرق بذكورته ممثَّلا في المعلول، والغرب بأنوثته متجسداً في المرأة الإنجليزية، التي وإن نجح المعلول في التواصل معها – جنسياً- فإنه سرعان ما يكتشف زيف هذه العلاقة؛ بدليل انتهائها بانقضاء اللذة السريعة؛ فالشرق يبقى شرقاً بذكورته وتضخمه الجنسي والغرب –

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص572.
(2) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص467.
(3) في نقد القصة والرواية بتونس، نور الدين بن بلقاسم، ص98.
(4) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص12، 17، 160- 162.
(5) المصدر السابق، ج1 ص17.

الأنثى - يبقى الانتهازي الذي يأخذ لكنه لا يعطي إلاَّ بالقدر الذي يشبع رغباته، ويرضي نزواته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن فشل استمرار العلاقة يضاف إلى سلسلة إخفاقات الشخصية التي تبني نضالها على البُعد الصدامي متمظهراً في التعامل الذكوري الجنسي مع الآخر، وفشل العلاقة دالٌّ على فشل ذلك النمط من الصراع، الذي يجب أن يتحوَّل إلى نضال متوازن من خلال الوعي[1]، فها هي المرأة الإنجليزية وقد غادرت فـ"لم يتبقَّ منها شيء، فيما عدا رائحة جسدها، ونظارتها الشمسية التي وضعتها على افريز النافذة، ونسيتها هناك وقد اتخذها كدليل مادي وحيد على أنه لم يكن يحلم"[2].

ويوظف الخمر للتعبير عن حالة الاغتراب الذي تعاني منه الشخصية في علاقتها مع المجتمع، الخمر يتحد دلالياً مع البحر فهما رمز الحرية والانطلاق؛ فالبحر يضاف إلى الخمر لكونه يمثّل فضاءً رحباً يذكِّر الشخصية بالجانب الفطري المندثر في فضاء المدينة القديمة[3]، وبذلك يصبح الخمر والبحر تعبيراً دلالياً على ابتعاد المعلول عن أجواء مجتمع الاستقلال المسموم سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، ومعرفياً، فهو "يتجرَّع من الخمر ما يكفي لجعل جبل يصاب بالدُوار، أما هو فلا يصيبه الدُوار، وكل ما هنالك أنه يرى نفسه وقد صار أطول قامة برأس يلامس السحب، ينظر إلى الناس من عليائه فيراهم وهم يدبُّون على الأرض كحشرات صغيرة تبحث عن مأوى، يرى البحر بنفس الاتساع الذي لا يحده البصر(...) يقعد عند عتبة الخمارة ليبكي، ويمسك صاحب الخمارة بأنفاسه احتراماً للرجل الذي يقيم عزاء في خمارته دون ميت.." [4].

وتكشف نهاية المعلول عن اغترابه، وتجسِّد - أيديولوجياً- انتهاء دوره النضالي، الذي أخذ طابع النضال الجسماني، فيكون موت المعلول مؤشراً دلالياً

(1) ينظر: شرق وغرب.. رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص15.

(2) ليالي نجمة، ج1 ص165.

(3) ينظر: عبد الله العروي وحداثة الرواية، صدوق نور الدين، ص42.

(4) ليالي نجمة، ج1 ص124-125.

على نهاية النضال المسلح بعد إعلان الاستقلال؛ ليتحول النضال إلى بُعد آخر مع السلطة التي "لم تحقق أهداف النضال كلها، مما دفع المناضلين إلى الثورة من جديد، ولكنهم - هذه المرة - يثورون على سلطة من نوع آخر سلطة ترفع شعارات المناضلين نفسها"[1]، ما يتطلب تغيير نمط النضال ليأخذ طابعاً سياسياً، وهو ما ظهر في موت المعلول الذي لم يكن موتاً جسدياً فقط بل كان دالاً على نهاية النضال في بعده الصدامي ليفسح المجال أمام نضال يعتمد على الوعي؛ "لقد مات وهو يصارع الأمواج وحيداً كما كان يصارع الحياة وحيداً، وهو ما يتناسب مع طبعه الجموح وكراهيته لأن يعيش يوماً واحداً دون أن يرمي بحجر في المستنقع الكبير (...)، لموته معنى الشعور بالعجز واليأس في مواجهة خصم غير مرئي كشَّر عن أنيابه الحادة في وثيقة الاستقلال، أو لعله الإحساس بأن دوره قد انتهى، ثم كيف لمخلوق كهذا هذا أن يعيش حتى تكنسه رياح الشيخوخة من الطريق، ولذا فليس من المستغرب أنه قرر الرحيل عن الدنيا لأنها لم تعد دنياه، وقد رحل بتوقيته هو"[2]. هذه الدلالة على انتهاء دور النضال في جانبه العسكري جسدته علاقة نجمة مع المعلول؛ تلك العلاقة التي لم يكتب لها الاستمرار؛ لغياب الجانب الروحي عنها؛ وما سبق تلخصه نجمة في حوارها الداخلي عندما تطرح وجهة نظرها في علاقتها الجنسية مع المعلول؛ فقد ارتبطت "بمحمد المعلول بعلاقة حميمة ولكنها لم تتجاوز تخوم جسدها، لقد أفلح في إيقاظه من سباته ولكنه غفل عما هو أهم، وفي النهاية رحل عن الدنيا في الوقت المناسب لكي لا يظل عقبة كأداء بإزاء خياراتها في الحياة"[3].

شخصية المعلول بتناقضاتها ودلالاتها المتعددة حملت بُعداً مهمًّاً في مفهوم الشخصية والمتمثل في أنه "حين يخلو النموذج من تناقض فإنه يفقد حيويته وسخونته ويصبح شيئاً ميتاً بارداً"[4]؛ ويظهر ذلك ـ نصياً ـ في انفتاح الشخصية على أبعاد دلالية عامة تتجاوز بعدها النضالي المباشر؛ عبر قيامها بحمل الرؤية في

---

(1) السجن السياسي في الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، ص71.

(2) ليالي نجمة ج1 ص553.

(3) ليالي نجمة ج2 ص236.

(4) رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، نجيب سرور، ص69.

جانبها الإيجابي؛ المنتقد سلبيات مجتمع الاستقلال، وهي بذلك تتفاعل - نصياً- مع شخصية عبدالله الطيب في رواية الجريمة؛ لكنها تتجاوزها في التفاعل مع الشخصيات والأحداث المجسِّدة للأيديولوجيا في جانبها المدان.

حركة المعلول المتفاعلة تبدأ من الصراع مع الشاويش عبدالله - رمز السلطة- حول نجمة - رمز الوطن- فتتحول إهانته للشاويش من أجلها إلى مؤشر دلالي يدين المؤسسة السياسية، وينفي عنها شرعية الارتباط بالوطن، "سوف يحكي لها كل شيء دون أن يغفل عن أدق التفاصيل، حكاية ثعبان الحكومة الذي انطرح على بطنه في الوحل بضربة قاصمة عند باب الفرن"[1].

كما ترصد الشخصية الترف السياسي الذي ضيَّع القضية الوطنية في صراعات أيديولوجية ضيقة؛ فـ"من خلال عمله بمقهى المؤتمر الوطني تعرَّف محمد المعلول على أنماط غريبة من البشر لا تشبه في شيء رفاقه من الصيادين، كما لو أنه انتقل للحياة في كوكب آخر"[2]، استغراب المعلول من مرتادي الفضاء السياسي حمل دلالات غياب الطبقة السياسية الحاكمة، والمعارضة، عن التواصل مع قضايا المواطن اليومية، فـ"النداء باسمه لا يتوقف ولو دقيقة واحدة طوال اليوم، وكأن هؤلاء الناس المعزولون عن حركة الشارع ونبضه لا عمل لهم إلاَّ احتساء الشاي والقهوة، واللعب على أوتار الفراغ"[3]. واستقالته من العمل في مقهى المؤتمر يعتبر احتجاجاً دلالياً رافضاً للمؤسسة السياسية في بعديها الرسمي والمعارض، يتبعه انتقال إلى فضاء فندق جراند أوتيل حيث تنزل الشخصيات المنتمية إلى الآخر المتسيِّد الحقيقي للوطن؛ ليحمل الدلالة على ما خرجت به القوى الوطنية من حصاد بعد نضالها؛ فقد "تحوَّل البحار السابق إلى عتَّال وأين، في هذا الفندق المطل على البحر، والذي يعد من أكبر وأفخم فنادق مدينة طرابلس آنذاك، يؤمُّهُ الجنرالات والسفراء والجواسيس"[4].

(1) ليالي نجمة ج1 ص369.
(2) المصدر السابق، ج1 ص136.
(3) المصدر السابق، ج1 ص137.
(4) المصدر السابق، ج1 ص140.

2- شخصية منصور:

تكتسب الشخصية صفتها النضالية بتطلُّعها إلى المشاركة في الحياة السياسية، وكذلك رغبتها في إيجاد موطئ قدم لها في البنية الاجتماعية ومن ثم الخروج من دائرة التهميش.

تبدأ الشخصية مسيرتها النضالية من تيمة التهميش التي أفرزها التفاعل النصي للبنى المضمونية؛ فمنصور مجرَّد "بائع سمك فقير، لا يزيد ما يملكه من حطام الدنيا - على حد تعبير الشيوخ الوقورين-عن عربته الخشبية"[1]، هذا التهميش دفع الحاج عبد السلام - تاجر الذهب- إلى رفض أن يكون صهراً له؛ وهو بذلك يتفاعل - نصياً- مع عبدالله الطيب في رواية الجريمة؛ وها هو يخبر الجرايدي بمأساته فيقول: "ذهبت لطلب يد ابنته زهرة، ولكنه طردني من دكانه كأنني شحاذ.

قال الجرايدي:

- هذا لأنه وزنك بميزان الذهب، وأنت بلا مؤاخذة لا تزن مثقال ذرة واحدة من الذهب"[2].

إيجابية الشخصية تتدعم بتعالقها مع المعلول، وأحمد الجرايدي ببعديهما النضالي، وتتأكد بالعمل النضالي الملموس بالاشتراك في المظاهرة المعبِّرة عن الأيديولوجيا الرافضة سلبيات المؤسسة السياسية، والسعي للانضمام إلى حزب المؤتمر الوطني باعتباره يحمل شعارات تتماشى مع طموحاته في التغيير[3]، ومن ثم فهو يقوم بمساندة مرشح حزب المؤتمر الوطني الذي اقتصر برنامجه الانتخابي "على ثلاث نقاط، تمثلت في العمل بكل الطرق لإعادة توحيد البلاد، وطرد الإنجليز، ووضع خطة علمية لتجاوز محنة التخلف والفقر"[4].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص266.

(2) المصدر السابق، ج1 ص348.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص168- 169، ج2 ص85.

(4) المصدر السابق، ج1 ص267.

ترتبط شخصية منصور مع شخصية المعلول في جانبها النضالي، لكن ما يسترعي الانتباه هو التناقض الجذري بين الشخصيتين في بعدهما الأخلاقي؛ فإذا كان المعلول متضخِّماً في ملذاته فإن منصور يبدو نقيض ذلك تماماً؛ فالبنية تطرحه بصورة مثالية على صعيد العلاقة الجسدية مع المرأة؛ حيث يرفض التواصل - جنسياً- مع جينا العجوز الإيطالية، في إشارة دلالية تبرز رفض المناضل التواصل مع الآخر، أو الانتقام منه شكلياً من خلال الجنس على نحو ما فعل المعلول مع المرأة الإنجليزية[1]، كما أنه يرفض الانسياق وراء الشهوة الجنسية في فضاء شارع سيدي عمران؛ لإظهار الشخصية في صورة تتحكم في غرائزها بصورة مثالية. "لقد صب نفسه في قالب من الطين، ولم يحاول ولو مرة واحدة تحطيمه أو الخروج منه لإثبات رجولته"[2]، هذه المثالية تفتح مغاليق البنية بجعل منصوراً متناصًّاً مع النبي يوسف – عليه السلام – في مستوى الجمال الشكلي وفقاً لتصور مجتمع المدينة القديمة، في مؤشر إلى اقتران دلالة الجمالي الجسدي بينهما بدلالة العفة عند كليهما، ويبلغ التناصُّ مداه باستدعاء مشهد حوار امرأة العزيز مع النسوة حول يوسف إلى البنية النصية؛ من أجل تدعيم إيجابية الشخصية؛ فقد "كن يقلبن فيه عيونهن بهدوء، ويمصمصن شفاههن في تعجب، وفي الحمَّام لم يكن لهن من حديث سواه، متحيِّرات من أنه يجمع في شخصه المتواضع كل التناقضات والأهواء، هو ليس أكثر من بائع سمك(...) ومع ذلك فإن نظرة واحدة إلى وجهه الشاحب كفيلة بجرِّ رجل أيِّ امرأة مهما تحصنت بعفافها الذي رضعته ممتزجاً بحليب أمها، ومهما تَحصنت بقيم الحلال والحرام"[3]؛ هذه المثالية المفرطة تجعل مقاربة الشخصية النضالية في حاجة قراءة تحايث الشخصيتين النضاليتين – منصور، والمعلول – المتناقضتين من جديد. ذلك أن تماهي منصور - نضالياً- مع المعلول وتنافره معه خلقياً مؤشر دلالي عميق إلى أن منصوراً يمثّل نموذجاً للمناضل المستقبلي؛ المتخلّص من عُقد الماضي على صعيد العلاقة مع الأنا، أو الآخر؛ ولتأكيد البُعد الإيجابي تعتمد شخصية منصور

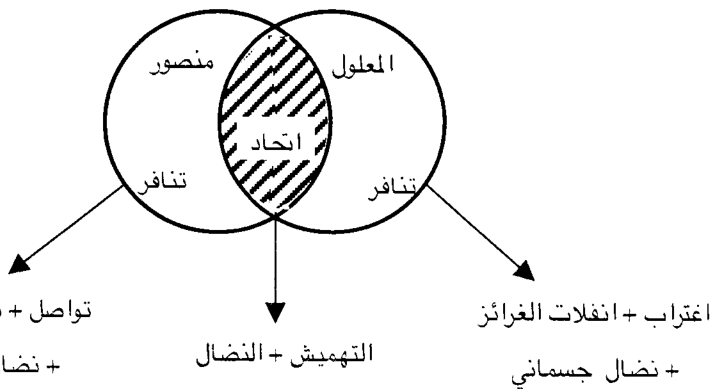
(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص92.

(2) المصدر السابق، ج1 ص270.

(3) المصدر السابق، ج1 ص269- 270.

على تملُّك الوعي من خلال إكمال الدراسة والانضمام إلى شريحة المثقفين، التي تكمِل صورة المناضل المثالية وتسمح بعقد مقارنة أيديولوجية بينه وبين المعلول وفقاً لثنائية: الاتحاد والتنافر، حيث تبرز مراعاة منصور طبيعة المرحلة المتطلبة استبدال وسائل النضال والكفاح[1]، وعلى الرغم من ذلك فإن الغاية بين منصور والمعلول تبقى واحدة وهي الكفاح من أجل التحرر.

وفي المخطط الآتي ربط بين الشخصيتين من خلال ما رشح منهما دلالات داخل البنية النصية:



لاستكمال وضع الشخصية داخل إطارها النضالي المثالي ينبغي التعرض لكيفية تملكها الوعي؛ وذلك من خلال ثنائية النجاح والفشل، وللوقوف على ذلك ينبغي إعادة قراءة قصة منصور مع زهرة ابنة التاجر عبدالسلام من منظور آخر يتجاوز جانبيها الاجتماعي والاقتصادي إلى بعدها السياسي؛ فمنصور المهمَّش يحاول اختراق الحاجزين الاقتصادي والاجتماعي باتجاه زهرة عبر تجريب أسلحة متعددة؛ فيذهب - أولاً- بمفرده لكن الحاج عبدالسلام سخر منه وطرده، فيحاول - مجدداً- من خلال الخرافة، فيطلب من عمته أن تدعو له على قبر الولي الصالح كي يقرب زهرة منه، وعندما يخفق يلجأ إلى الجرايدي ليكون وسيطه لدى والدها، وفشل هذه المحاولة يجعله يطلب من المعلول بنفوذه وسطوته أن يتوسط له، فينجح أولاً في

---

(1) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص77.

انتزاع الموافقة لكن موته يجعل والدها يتراجع عن موافقته[1]، هذه الحركة جسَّمت نضج الوعي عند منصور؛ فهو يمارس تطوراً داخلياً يقوده - في نهاية المطاف - إلى الوعي المصحِّح للذات، ومن ثم ينتقل إلى تصحيح المجتمع[2]؛ فتكرار المحاولات الفاشلة تصل بالشخصية إلى تلمُّس طريقها بعيداً عن الانتكاس، أو الاغتراب؛ عندما تنتهي إلى حتمية الاعتماد على الذات؛ وتجاوز الأزمة باستكمال الدراسة؛ والانضمام إلى قوى الوعي والفعل بدل الاعتماد على قوى خارجية، أو البقاء في دائرة التهميش؛ لتحمل دلالات إمكانية استعادة التوازن، والخروج من التهميش عبر الاعتماد على الذات؛ "فها هو يدرج صاعداً بعد أن عبر بجسر من اليأس والقنوط إلى آفاق الأحلام السعيدة، إنه يغبط نفسه على أية حال، ففي وقت قصير تمكن من الفوز بشهادة التعليم الابتدائي، وفي خطوة أخرى وضع يده على قلب فاطمة، لقد تجاوز محنة فردوس زهرة التي ظن لفرط سذاجته بأنه يستطيع التسلل إليه بهيئة بائع سمك متجول"[3]؛ فالارتباط بفاطمة أخت الجرايدي لم يتم إلا بعد امتلاك الوعي؛ ليتوج نجاح الشخصية عملياً بارتباطها بشخصية نسائية واعية؛ متحررة من عقد الخوف من وطأة العادات والتقاليد، وكأن البنية قد أرادت استكمال صورة النموذج النضالي الإيجابي عبر ارتباطه بالنموذج النسائي الملائم له اجتماعياً وثقافياً.

الحصيلة الدلالية لشخصية منصور توضح اتجاه الرؤية إلى تكريس مفهوم جديد مفاده: أن المناضل لا يكتسب مشروعيته في العمل النضالي الإيجابي إلا بانضمامه إلى دائرة الوعي أو الثقافة تحديداً، وهذه الرؤية تتجاوز ما طرحه التفاعل النصي في البنى المضمونية السابقة عندما أسندت مهمة الوعي أو الفعل إلى شخصيات من الطبقة المسحوقة، وتتدعم القراءة السابقة من خلال البنية المضمونية للنص؛ بموت المعلول المناضل غير المسلَّح بالوعي، ونجاح منصور في التواصل مع قوى الوعي بعد التهميش[4].

---

(1) ينظر: ليالي نجمة ج1، ص217، 221، 346، 351، 402.

(2) ينظر: النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، ص80.

(3) ليالي نجمة، ج2 ص311.

(4) البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة تسند الدور النضالي للشخصية المثقفة ممثلة في أحمد الجرايدي – كما =

** ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي:

القراءة الأولى لإيقاع التفاعل النصي الذاتي تبرز تأثر الرؤية بالأيديولوجيا السائدة زمن الكتابة؛ ويظهر ذلك في اختيار الشخصيات الحاملة للرؤية في بعديها الانتهازي والنضالي؛ فالشخصيات الانتهازية اقتصادياً تكاد تكون محصورة في نموذج التاجر المُدان على مستوى البنى النصية استجابة لإدانته واقعياً في الأيديولوجيا الجماهيرية؛ الداعية إلى إلغاء التجارة واعتبارها نمطاً من أنماط الاستغلال يجب أن يُلغى أو يُقنن، وتدعيم ذلك يبرز في الظهور المطَّرد لشخصية التاجر المدان، ما حوله إلى رمز ثابت. والأمر ذاته ينطبق على انتهازي الوضع السياسي حيث أبرز التفاعل النصي وجود رمز متكرر تتمثل في سيطرةٍ شبه مطلقة لنموذج الانتهازي في بعده القمعي متجسداً في الشخصيات المنتمية إلى المؤسسة الأمنية أو العسكرية، في مقابل حضور ضئيل للنموذج الانتهازي المنتمي إلى المؤسسة السياسية في جانبها المدني، وكأن الرؤية بذلك تتماهى مع أيديولوجيا سائدة تدعو إلى تفكيك البنية الأمنية في جانبها الرسمي، واستبدالها بمؤسسات أمنية تنتمي إلى القاعدة الشعبية. أما اختيار الشخصيات المناضلة فقد رصد الإيقاع تركيزاً على اختيار النماذج المعدَمة والمهمَّشة للاضطلاع بدور الناقل للأيديولوجيا الإيجابية، في مؤشر دلالي إلى تبني رؤية آنية تنتصر للطبقات المسحوقة، ما نجم عنه إبعاد الشخصيات المنتمية إلى الطبقة المتوسطة كالموظف أو المثقف.. ويبقى الاستثناء في رواية ليالي نجمة حيث أبرز التفاعل النصي إعلاء شأن الوعي؛ وذلك بتهميش المعلول المناضل المسحوق وطرح بديل له مزدوج تجسد في: أحمد الجرايدي المثقف، ومنصور الملتحق بدائرة الوعي متأخراً، لكن تأمل الشخصيتين في بعديهما الاقتصادي والاجتماعي يكشف عدم ابتعادهما عن دائرة التهميش أو الفقر. ولا يختلف الأمر في توظيف الشخصيات الانتهازية المنتمية إلى

=

سيأتي-وهي بهذا تتبنى رؤية سائدة في جانب كبير من الأدب العربي؛ حيث يتم إعطاء الدور المهم إلى المثقف بوصفه حاملاً للوعي والأيديولوجيا الإيجابية، وفي المقابل تهمِّش الشخصيات المنتمية إلى الطبقات الكادحة والمسحوقة. ينظر: السجن السياسي في الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، ص177.

الآخر التي اقتصرت على روايتي الجريمة وليالي نجمة على مستوى الحضور، الذي كان مكثّفاً في الأولى، لكنه انحصر في تقديم الصراع بين الأنا والآخر في بعده الصدامي العسكري، في إدانة أيديولوجية مباشرة؛ مستجيبة لخطاب سائد، غفل عن حقيقة أن الصراع مع الآخر له وجوه أخرى: اقتصادية، وثقافية، واجتماعية، وما دعم تلك المباشرة - نصياً- استدعاء شخصية واقعية متمثلة في الجنرال غراتسياني؛ فمن خلال طرح هذه الشخصية يبرز التوائم مع الأيديولوجيا السائدة إلى درجة التماهي مع نموذجها المقدَّم في شريط عمر المختار السينمائي[1]، حيث يبلغ التناص مداه في تكرار بعض المشاهد من الشريط داخل البنية النصية، كمشهد دخول الجنرال معسكر الاعتقال مرفوقاً بأحد رموز الخيانة...[2]، بل وينتقل التناص إلى مستوى أكثر وضوحاً بتكرار عبارات ميَّزت الشخصية في الشريط سالف الذكر، من ذلك: "هذا هو الجبل الأخضر أيها السادة(...) المسألة أيها السادة تتعلق بمصير ما يقرب من مائتي ألف.." [3]. الأمر لا يبدو مختلفاً مع شخصية اليهودي ناحوم في رواية ليالي نجمة التي تطرح رؤية متداولة تُظهر الآخر الصهيوني بوصفه عنصراً شاذاً معادياً للأنا القومية، محاولاً خلخلة بنيتها الاجتماعية.

قراءة التفاعل النصي بربطه بالأيديولوجيا السائدة بشكل مباشر يُسهم في تبني مفهوم ينمِّط الشخصيات المنتمية إلى الخلفيتين السياسية والاقتصادية وفقاً لثنائية السلب والإيجاب، ما أفقدها كثيراً من طاقاتها الدلالية بتغييب أبعادها المتناقضة، التي تتمظهر في قراءات أخرى تبتعد عن حصرها في أحد جانبي الثنائية السابقة.

القراءة الأخرى للتفاعل النصي تعتبر القراءة السابقة مرتكزة على البعد السطحي أو المباشر للرؤية، التي تخفي خلفها دلالات عميقة تتجاوز البعد الآني، و تتمثل في إمكانية الزعم بأن نمطية الشخصيات وثباتها انتهازياً ونضالياً ما هو إلاَّ

---

(1) اعتبار شريط عمر المختار السينمائي ممثلاً للأيديولوجيا السائدة ينبع من كونه من إنتاج الدولة الليبية؛ فهو بذلك يمثل وجهة نظر الأنا تجاه الصراع مع الآخر المحتل.

(2) ينظر: الجريمة، ص25، 41، 166- 167.

(3) المصدر السابق، ص 40-41.

مؤشر دلالي على ديمومة الانتهازية واستمرارها؛ فتكرار النماذج الانتهازية بأبعادها: السياسية، والاقتصادية دلالة نصية على ديمومة الانتهازية في شكلها المطلق، المتجاوز للفضاء المكاني، والإطار الزماني للأحداث؛ فالحديث عن مجتمع طوباوي خالٍ من الانتهازية يعتبر ضرباً من الخيال، وفي المقابل فإن الرؤية التي أفرزها التفاعل النصي لا تعني – بالضرورة- تمسُّكاً بأيديولوجيا آنية سائدة؛ فإيقاع الرؤية يبدو متماهياً مع المنطق، والأخلاق، والشرائع، في وقوفه مع الشخصيات المهمَّشة والمعدَمة في معسكر يمكن أن يطلق عليه معسكر الخير؛ المحارب بضراوة معسكر الشر، وفي ذلك مكمن خطورةٍ تمثّل في إضفاء نمط من السلبية أو الإيجابية المطلقة على الشخصيات؛ ومن ثم الابتعاد عن طرح تناقضاتها، التي تتجلى أهميتها في تأصيل الرؤية، والابتعاد بها عن المباشرة في الطرح.

كما كشف - إيقاع التفاعل النصي- عن إهمال البنى النصية أنماطاً من الشخصيات يمكن الزعم بأن لها دوراً مهماً في إغناء الرؤية؛ من ذلك تغييب النماذج المنتمية للقوى العاملة مهنياً وصناعياً، وكذلك عدم تفعيل شخصية الفلاح لإثارة قضايا تختص بواقع المجتمع في بعده الفلاحي، المتأثر بمستجدات الواقع الطارئة سياسياً واقتصادياً.

إيقاع التفاعل النصي الذاتي يرصد الرؤية العامة المطروحة في خلفيتيها الاقتصادية والسياسية؛ فعلى مستوى الخلفية الاقتصادية تتمظهر وجهة نظر تتبنى الأيديولوجيا الاشتراكية؛ حيث جسدت الشخصيات المتطلعة- نضالياً- رغبة في تحقيق العدالة والمساواة؛ بطرحها شخصيات تبتغي اقتسام الثروة، وتدين ممارسات النماذج الانتهازية لها بوصفها منتمية إلى أيديولوجيا ليبرالية مدانة، وتتجذر تلك الرؤية عبر إضفاء المثالية على الشخصيات المثلة للأيديولوجيا الإيجابية، وفي المقابل تبرز النماذج الانتهازية مدانة خلقياً وأيديولوجياً عبر ثنائية: المرأة والمال. أما الخلفية السياسية فقد اتجهت الرؤية إلى إدانة المؤسسة السياسية في اتجاهين الأول: إظهار بعدها القمعي الإرهابي ممثلاً في رمزها رجل الأمن، أما الاتجاه الآخر: فيتعلق بإبراز فساد المؤسسة السلطوية المتمظهر في تواطئها مع الانتهازية الاقتصادية على

استغلال موارد المجتمع بعد قمعه، ولا تبتعد كثيراً عن ذلك في تحالفها مع الآخر، لتنفيذ مخططاته، وتسهيل مأموريته في الداخل؛ لتكتسي السلطة - كذلك - صفة الشر المطلق؛ فالبنية لم تتعرض لأيٍّ نموذج سلطوي بصورة إيجابية.

في خاتمة هذا الملخص ينبغي التوقف عند دلالة مهمة أفرزها التفاعل النصي الذاتي وتتعلق بالبناء المضموني للشخصيات المتطلّعة؛ حيث أفرزت قراءتها تبلورها في ثنائية ضدية طرفاها: الخير والشر، وقد أخذت الشخصيات طابع النمطية والثبات داخلها، وليس ذلك مبعث الاعتراض إذ يبقى من مميزات الرواية التركيز على إبراز الأحداث عبر ثنائية السلب والإيجاب، مع بقاء خصوصية كل صنف روائي حاضرة عند التعامل مع هذه الثنائية[1]، لكن المعضلة تكمن في تنميط الشخصيات في إطار السلب المطلق أو الإيجاب المطلق، وهذه اللازمة لم تتجاوزها البنى النصية؛ وإن حدث خلاف ذلك فهو في رواية جرح الوردة، حيث غابت الشخصية النضالية المعدَمة المحمَّلة بالأيديولوجيا الإيجابية، واستعيض عنها بطرح شخصيتين متطلعتين منتميتين إلى الانتهازية وفقاً لثنائية النجاح والفشل، لكن ذلك لم يمنع من بروز النمطية أو الثبات، ففي نموذج عبد الغني الانتهازي تكرس الشخصية في صفِّ الشخصيات النمطية السلبية؛ فهي تظل ضمن إطار الانتهازية، وفي المقابل فإن الفحَّام وإن مثَّل الانتهازية الفاشلة فإنه يحمل في طياته شيئاً من مضمون الشخصية النضالية، تتجسد في فطريته، ونبله.

(1) ينظر: في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، ص105- 107.

المبحث الثاني

الخلفية المعرفية

(رجل الدين، والمثقف)

❖ توطئـة

التصنيف المضموني الثالث يتجه إلى الشخصيات التي جسدت الرؤية في تناولها بنية المجتمع في جانبها المعرفي، وذلك من خلال الشخصية المجسِّدة للمرجعية المعرفية ممثلة في رجل الدين إضافة إلى النموذج الممثل للبعد المعرفي الجديد ممثَّلاً في شخصية المثقف، ما يحمل على طرح فرضية وجود صراع - على مستوى البنية المعرفية- بين مرجعية سائدة وقوى معرفية طارئة، بغية تكريس السائد أو محاولة تغييره؛ فمن خلال شخصيتي رجل الدين والمثقف وتقاطعهما داخل البنى المضمونية على المستوى المعرفي، تكتمل دلالات الرؤية العامة للنصوص.

ما سبق يستلزم تتبع الطرح المضموني لهاتين الشخصيتين، ورؤيتهما للقضايا الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية لرصد دلالات الرؤية العامة التي تفرزها بنى النصوص المتخيلة؛ باعتبار أن الخلفية الأيديولوجية لكل شخصية على حدة تجسِّم - في أحيان كثيرة - الصراع بين القديم والحديث، والثابت والمتغير، والمنغلق والمنفتح، ولن يخلو الصدام بينهما من نتائج تلامس البناء المضموني للشخصيات بصفة خاصة، والرؤية الشمولية التي تطرحها النصوص بصفة عامة.

انطلاقاً من هذه العلاقة الجدلية ولتعميم الفائدة ستتم قراءة كل شخصية على حدة؛ ففي المطلب الأول يتم التعرُّض لشخصية رجل الدين في بعديه الرسمي والشعبي في، حين يتم التطرق - في المطلب الثاني- إلى شخصية المثقف في جانبيها السلبي والإيجابي.

ولا شك أن هذا التقسيم يفيد في تقصي الشخصيات في بعدها المعرفي منفصلة، لكنه لا يحقق تفاعل الشخصيات في ثنائية الثبات والتغير، بين المثقف ورجل الدين؛ وللخروج من تلك المعضلة سيتم تأجيل الربط الدلالي بينهما إلى ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي؛ بهدف تلمُّس بعض النتائج التي تؤكد فرضية الثنائية المتضادة أو تنفيها، وذلك لن يمنع من تقصي تلامس الشخصيات عند التعرُّض لكل منهما منفردة.

المطلب الأول

شخصية رجل الدين[1] (الأصل والصورة)

تحفل البنى النصية - عند خليفة حسين مصطفى- بالشخصيات المنتمية إلى المرجعية الدينية؛ باعتبارها جزءاً من البنية المعرفية التي تفرض وجودها داخل الواقع، وتؤثر فيه سياسياً، واقتصادياً، واجتماعياً.

المقاربة المبدئية لشخصية رجل الدين تبرز تفاعلاً نصياً يظهر بعدين لتناولها الأول: ما يمكن أن يطلق عليه رجل الدين (الأصل)، الذي يمثّل المرجعية الدينية من خلال حمله صفتها الرسمية؛ ويتمظهر - نصياً- في شخصيات: الفقيه، والشيخ، والإمام، أما البعد الآخر: فهو ما يمكن أن يطلق عليه رجل الدين (الصورة)؛ ويتمثل في شخصيات: المجذوب، والدرويش، والبهلول، وهي الشخصيات التي تضاف من قبل الواقع المتخلف إلى المرجعية الدينية، من دون أن تكون منتمية إليها بصفة رسمية، بناءً على ما سبق ستتم مقاربة شخصية رجل الدين وفقاً لهذه الثنائية: (الأصل والصورة).

❖ أولاً: شخصية رجل الدين(الأصل)

تصنع شخصية رجل الدين - في بعدها الأصلي- فرضيتها الخاصة بها التي

---

1)اسم رجل الدين يشمل الشخصيات المنتمية إلى المؤسسة الرسمية الدينية كالشيخ والإمام.. كما تشمل أسماء شخصيات أخرى ملحقة بالمؤسسة الدينية كالمجذوب والدرويش والبهلول والمرابط.. في ثنائية يمكن أن يطلق عليها الأصل والصورة.وطبيعة الأسماء وتعددها استوجب توحيدها تحت مصطلح واحد وهو مصطلح رجل الدين، هذا الاسم الذي يكتسب مشروعيته دلالياً وتوضيح ذلك يظهر في أن الإسلام لم يقم بتأسيس مؤسسة دينية كهنوتية منفصلة يمثلها رجال الدين مثلما حدث في الكنيسة المسيحية؛ ومن ثم فإن اختيار هذا الاسم لتصنيف الشخصية الدينية يحمل في طياته مؤشراً دلالياً لفئة تحولت من ذاتها أو من خلال العقلية المتخلفة إلى طبقة نسبت لنفسها حق تمثيل الدين واحتكاره، محتمية بالمقدس لتتنزه عن كل عيب أو نقص.. ينظر: نحو ثورة في الفكر الديني، محمد النويهي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983م، ص105- 106.

تتبلور في عدم خضوعها إلى التنميط في إطار واحد، ويبرز ذلك في طرحها عبر ثنائية الإيجاب والسلب، والرؤية تجاه رجل الدين من خلال هذه الثنائية اتسمت بالانقسام إلى مستويين؛ الأول: يتمثل في تذبذب الرؤية وغموضها وهو ما تمظهر في روايات: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة، والجريمة، أما الآخر: فيتجلى في وضوح الرؤية وهو منحصر في رواية ليالي نجمة.

أ- غموض الرؤيـة:

1- رواية المطر وخيول الطين :

قدمت البنية المضمونية لرواية المطر وخيول الطين، نموذج رجل الدين من خلال شخصيتي: شيخ الجامع، والفقيه عثمان؛ اللذين جسَّدا ثنائية الإيجاب والسلب داخل المرجعية المعرفية[1].

شخصية شيخ الجامع لا تستجيب إلى فرضية رجل الدين الإيجابي بسهولة، وربما عاد السبب إلى طرحها في صورة لم تخلُ من تناقض بين السلب والإيجاب، التناقض ليس محل اعتراض ذلك أن دلالات الشخصية لا يمكن أن تقاس بحجم الدور المنوط بها، ولا بأهميته، وإنما بمدى قدرتها على تفعيلهما[2]، وما تجلَّى في نموذج شيخ الجامع اعتماد تقديمه على أسلوب العرض السريع الذي لم يفعَّل ما يبدو متناقضاً فيه؛ وذلك بإعطاء الشخصية بعداً دراميا تستطيع عبره الإقناع بإشعاعها الدلالي.

في جانبها الأول تقدَّم الشخصية بوصفها رمزاً للوعي والمثالية، وفي جانبها الآخر تقدم بوصفها رمزاً للنمطية والثبات والعزلة عن المجتمع؛ فتظهر بصورة إيجابية في صورة مثالية؛ في مستوى مخالفتها السائد في فضاء الشارع الغربي، من

(1) لا يفرق رمضان سليم بين شخصية الفقيه عثمان المشعوذ وشخصية شيخ الجامع ويعتبرهما شخصية واحدة، ومن ثم فهو يستغرب تناقض الشخصية داخل البنية بمثاليتها المبالغ فيها، التي تتحول إلى حسية مفرطة!!. ينظر: زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، ص107.

(2) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 63.

انفلاتٍ في الغرائز بلغ أوجه في التعلق الحسي بوردة الشخصية العاكسة؛ "لم تتغير وردة في عيني شيخ الجامع حتى بعد أن كبرت وفاض جسدها بسحر الأنوثة وعبيرها الدافئ، فقد ظلت هي نفس الطفلة التي ينادي عليها فتُقبِل نحوه راكضة"[1]، والمجتمع يؤمِّن على هذه المثالية، فـ"الشيخ رجل طيب القلب، ولا أظن أنه يضمر في نفسه نية سيئة البتة"[2]؛ وتتمظهر الإيجابية في تحول الشيخ إلى صوت أيديولوجي راصد لتغيرات المجتمع؛ فتقييمه لهذه التغيرات يتماهى مع الأيديولوجيا الإيجابية؛ فـ"عالم ما وراء حيطان الجامع عالم بغيض وملوث، لا يجوز أن تقع عليه العين أو تلمسه اليد. العالم الذي يغلي بالحقد والكراهية والصراع والضجة والصراخ والعذاب"[3].

تتدعم إيجابية الشخصية داخل البنية المضمونية بمساندتها زواج مسعود من وردة، والوقوف أمام الرموز الانتهازية الساعية إلى إفشال الزواج، ولا يخلو ردُّه الحاسم على طلب التدخل لمنع الزواج من أيديولوجيا اشتراكية تدين النماذج الانتهازية، فيقول لتلك الرموز: "مسعود رجل لا يختلف عن أيٍّ واحد منكم، وإذا كان فقيراً فليس في ذلك ما يشينه، وهو لم يختر أن يكون فقيراً، فالإنسان لم يُفطَر على حياة البؤس، ولكنَّه يتحمل وزر ظلم لم يستطع دفعه أو التخفيف منه"[4].

في بعدها الآخر تبرز الشخصية بوصفها رمزاً لمرجعية دينية أسيئ استخدامها؛ ويتمظهر ذلك - نصياً- في انطواء الشخصية وتحجيم دورها النضالي القيادي، حاملة الدلالة على رؤية تهمِّش دور المرجعية الدينية في تغيير المجتمع؛ كما أن حضور الشخصية منفردة حمل دلالات تفردها بالمرجعية داخل الواقع؛ وفي ذلك إدانة له بتصويره في إطار المنغلق عن اعتناق البعد المعرفي التنويري. ماضوية المرجعية تتجسد في طرح الشيخ في صورة الثابت الماضوي؛ فـ"لم يكن للرجل فيما

(1) المطر وخيول الطين، ص72.

(2) المصدر السابق، ص 73.

(3) المصدر السابق، ص 60.

(4) المصدر السابق، ص 61.

يبدو متعة أخرى عدا الوقوف عند الأطلال والانبهار بالماضي وحده، ولذا فهو يقضي أغلب الوقت في الجامع في عزلة تامة متربِّعاً فوق حصيرة خشنة منحني الظهر، وينهمك في القراءة حتى يحلَّ به التعب ويغلبه النعاس"[1].

التمادي في قراءة تناقض الشخصية ينفتح على دلالة أخرى مفادها: أن الإدانة لم تكن موجهة إلى رجل الدين في حد ذاته بقدر ما كانت إدانة للمجتمع بصفة عامة، يظهر ذلك في الإشارة إلى المرجعية المعرفية السائدة، وكذلك في الإشارة إلى غياب الوعي داخل الفضاء الذي يحتويها؛ فالشخصية هي المحرِّك الفاعل للشخصيات داخل بنية النص؛ في دلالة على أن الرؤية تركِّز على وجود نمط من التفاهم بين المجتمع والشخصية الدينية يجعل الأخيرة في موضع التقديس، بحيث يفرض الواقع بتخلفه الشخصية الدينية عليه أكثر مما تفرض هي نفسها عليه[2]؛ فسكان الشارع يهرعون إليه ليكون وسيلة ضغط تفشل زواج مسعود من وردة، وعندما يرفض يرضخون لقراره الذي لا يقبل الجدل أو المناقشة، "نريد فتوى يا شيخ ولو في كلمة واحدة حول ما أقدم عليه مسعود وتحدى به كل الأعراف(...)، نهض الشيخ واقفاً وحملق في الوجوه المحيطة به ولوَّح بيده في غضب:

اغربوا عن وجهي فلا خير فيكم"[3].

وتتواصل الدلالة على سيادة المرجعية الدينية برضوخ رمز الوعي - الأستاذ عبدالحفيظ - لمشورة الشيخ بتزويج وردة من مسعود، باعتباره حلاً مناسباً يخرس الألسنة، وهو تنبؤ بمغيب سيكشفه نجاح العلاقة بين الزوجين، أما الدلالة الأهم لموافقة الأستاذ عبدالحفيظ فهي رضوخ الوعي - داخل المجتمع- للمرجعية المعرفية السائدة[4].

من الدلالات المهمة التي حملتها شخصية الشيخ تحولها إلى صوت صادح

---

(1) المصدر السابق، ص110.

(2) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص107.

(3) المطر وخيول الطين، ص 60، 64.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص 180.

بالرؤية الإيجابية؛ فشيخ الجامع يكرس ذاكرة الشارع الغربي؛ فهو من تفرد بحفظ حقيقة مسعود النضالية في حين طمست معالمها من أذهان سكان الشارع، الذي يظهر في عدم إدراك سبب العاهة التي يعاني منها مسعود بسبب اشتراكه في المظاهرة[1]، وبذلك يصبح اقتصار العلم بنضال مسعود على الشيخ بمنزلة دالٌ على غياب الوعي في مجتمع الطفرة النفطية الذي مسخ القيم ومن بينها الموروث النضالي، وتتدعم هذه الدلالة بتأجيل الإفصاح عن سبب العاهة إلى نهاية النص؛ لتكون بذلك مؤشراً - دلالياً- على غياب الوعي وليس قصوراً فنياً كما ذهب إلى ذلك أحد النقاد[2]. إسناد الذاكرة الجمعية إلى الشيخ تترسخ فهو الوحيد الذي لا يزال محتفظاً بالتاريخ النضالي لعائلة مسعود والمتمثل في رفض والد مسعود مغادرة الشارع في الحرب العالمية الثانية وتفضيله الموت داخله[3]. الحصيلة الدلالية تشير إلى ماضوية الوعي داخل المجتمع المنسلخ عن مواكبة الحاضر والتطلع إلى المستقبل، ما يعني "أن الاحتكام لسلطة التاريخ هو الفيصل وهي السلطة التي لا تخطئ أما الحاضر والمستقبل فهو مثار جدل ولا يقين فيه"[4].

دلالة الاستناد إلى المرجعية الغيبية الماضوية تتأكد في شخصية الفقيه عثمان الذي عكس صورة سلبية لرجل الدين الانتهازي المستغل مرجعيته الدينية من أجل مصالحه الذاتية؛ لتتأكد إدانة النموذج الانتهازي أكثر من إدانة المرجعية الدينية في حد ذاتها، عبر التركيز على تجريد الفقيه عثمان من القيم والأخلاق المفترض بها أن تكون من أهم مقوماته، في مؤشر دلالي يدين رجال الدين الذين نسبوا أنفسهم إليه ليجعلوه بدعاً، وخرافات[5]، ويتأكد ذلك في العلاقة مع وردة

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص170.

(2) اعتبر سمر روحي الفيصل كشف بعض الصفات الإيجابية في شخصية مسعود بركة خالياً من أيٍّ دلالة أيديولوجية بل هو تعبير عن قصور فني عند الكاتب جعله يقحم بعض المعلومات على سياق الأحداث المطرد!!. ينظر: دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 88- 89.

(3) ينظر: المطر وخيول الطين، ص188.

(4) الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص232.

(5) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص262.

التي عكست مثالية شيخ الجامع، وفي المقابل عكست سلبية الفقيه عثمان وانتهازيته؛ فعندما شاهدها "تراجع إلى الوراء مسافة قصيرة وجعل يحملق في وجه وردة بعينين ذاهلتين(...) فهي تشيع في النفس رهبة غامضة تسلب المرء قواه وكل فكرة تدور في رأسه(...) لو كان وحده لما تردَّد في أن يطبع قبلة على شفتي الفتاة المنفرجتين عن أسنان صغيرة ناصعة البياض"(1).

وتشترك شخصية الفقيه عثمان مع سابقتها في تكريس المرجعية الماضوية وتغييب الوعي، لكن نموذج الفقيه يبدو أكثر حدة بإبرازه سيادة الجهل، والبدائية في التفكير داخل المجتمع، وإظهاره في صورة المتعاطي مع المغيَّب على أنه وحي منزل؛ فيه حل لجميع المعضلات(2)، في وقت كان من المفترض أن يكون عهداً لانتشار الوعي بعد تحسن الأوضاع الاقتصادية عقب الطفرة النفطية، لكن استمرار التخلف المعرفي دلالة على مراوحة المجتمع مكانه؛ فوردة المريضة لن تشفى إلا على يد الفقيه عثمان باعتباره وسيطاً مع المغيب(3)، ومن هذه الصفة المقدَّسة يكتسب الرمز الميتافيزيقي حصانته وهيبته، فإذا كانت السلطة السياسية هي المسيطرة على المجتمع مادياً فإن هناك قوة - أخرى- معنوية تتماهى معها في السطوة والنفوذ على ذلك المجتمع(4)؛ فالفقيه عثمان يأخذ الإذن من الذهنية المتخلفة للقيام بفعل واعٍ يستغل فيه تلك الذهنية الجماعية الماضوية لتحقيق مآربه، ليضاف مؤشر دلاليٌ آخر على نمطية المجتمع وتخلفه تتمثل في تسليمه ملكة الإبداع أو التفكير إلى سلطة متخلِّفة متستِّرة بالدين(5)، فـ"كل ما يعرفه جيداً هو أنها ليست في حاجة لأحجبته وبخوره وأسياده من الجن، وأما ما يمنعه من الانصراف أو البوح برأيه فإن لديه عذره الوجيه، ألاَ يسلِّم عندئذ بعدم جدوى علاجه ووصفاته على مرأى ومسمع من كل سكان الشارع، سوف تهتز ثقة

(1) المطر وخيول الطين، ص103-104.

(2) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص64.

(3) ينظر: المطر وخيول الطين، ص102.

(4) ينظر: تجليات الدين في الإبداع، أبو العلا السلموني، (مجلة فصول، العدد 59، ربيع2002م، ص124).

(5) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص146-147.

الناس به وبخرافاته وأساطير كتبه الصفراء، وقد يؤدي ذلك إلى بوار عمله الذي يرتزق منه، والذي يضفي عليه مهابة واحتراماً قلَّ أن يحظى بها أصحاب الأعمال الأخرى، إن ذلك ما يخشاه حتى الموت"[1].

2- رواية عين الشمس:

تبدو شخصية الشيخ صالح أكثر وضوحاً ومباشرة في تجسيم الرؤية في بعدها المعرفي، عندما يصنف الشيخ في خانة الأيديولوجيا السلبية المتخلفة؛ بوقوفه على رأس البنية الاجتماعية بخلفيته المعرفية؛ واضطلاعه بدور الحامي للتقاليد المحافظ عليها من التغيير[2]، و يتأكد ذلك - نصياً- بوضعه في تناقض أيديولوجي مع عبدالكريم المناضل؛ لتتجسد فيهما ثنائية ضدية تجمع بين: قوى ماضوية نمطية، وأخرى تقدمية مستنيرة، وها هو عبد الكريم وقد "قاطع الصلاة في الجامع بحجَّة أن الشيخ رجل كذاب يلعب بالدين، ولهذا فقد خصه الشيخ بخطبة كاملة من خطب يوم الجمعة حفلت بالسباب والشتائم المقذِعة، وقد عدَّد الشيخ في خطبته تلك مساوئ عبدالكريم التي لا يجوز السكوت عليها من وجهة نظره"[3]. وتتضح هذه الدلالة في استغلال الفقيه السلطة الدينية الممنوحة له من أجل تكريس القيم السلبية المتوارثة، والوقوف في مواجهة أيٍّ توجه طليعي يسعى إلى تغييرها، مؤكداً رؤية مفادها: أن الشخصية الدينية الماضوية هي "نصيرة الوضع القائم الراكد، إذ أيدت إخضاع المرأة لقيم المجتمع الذكوري"[4]؛ فرجل الدين يترك مشاكل القرية، ولا يرى فساداً يجب إصلاحه سوى المرأة، وهذه الرؤية تجد قبولاً من قبل المجتمع الذكوري المتخلف الذي يماهي بين الدين ورجاله[5]، ومن ثم فإنه ينظر إلى خطبة الشيخ عن المرأة بوصفها وصيَّة مقدسة تدعم القيم الموروثة، ويتجسد ذلك - نصياً- في

(1) المطر وخيول الطين، ص104-105.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص251.

(3) عين الشمس، ص103.

(4) المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص220.

(5) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص46.

خطبة الجمعة "هذه الخطبة التي ما أن تلف قليلاً في الفراغ وفي قضايا الناس الهامشية حتى لا تلبث أن ترتد نحو جسد المرأة الذي ينبغي أن يحنط وصاحبته على قيد الحياة، وفي تيار جارف تصب من حوله كلمات الفقيه مندفعة كالقذائف، ويبلغ الاحتقار أوجه كلما طال الصمت، وتتكوم المسامير واللعنات، السخط وسوء الظن.."[1].

في البعد الدلالي العام تكرِّس شخصية الفقيه صورة المعوق للتقدم؛ فيتحول الصراع على إنشاء المدرسة بين الشيخ صالح وعبدالكريم إلى صراع بين التخلف والتغيير؛ فمعارضته مشروع المدرسة ينبع من كونه مشروعاً تنويرياً يحارب رؤيته المتطلِّعة لحشر المجتمع في زاوية مظلمة؛ والبنية تخفف من الحدة التي وجهتها العلمانية إلى الدين بوصفه سبباً مباشراً للتخلف، ما سبق يعوض بالاتجاه إلى إدانة التخلف الناجم عن إساءة توظيف الدين وليس الدين في حد ذاته[2]، وفي المقطع السردي الآتي يسوق الراوي رؤية تحصر التخلف في رجل الدين نفسه: فقد "كان رأيه الذي لم يعتنقه أحد غيره أن الأطفال إذا ما هجروا الكُتَّاب عند إتمام بناء المدرسة فإنهم لن يتعلموا أيَّ شيء له علاقة بالدين واليوم الآخر، وسوف يعجزون في المستقبل عن رد الشيطان على أعقابه وقهر وساوسه، وقد قال في إحدى خطب الجمعة: لكأنني أرى الشيطان يمتطي ظهر القرية"[3]؛ فالمرجعية المتخلفة تهدد المجتمع بعواقب وخيمة في حالة تبني مرجعية تبتعد به عن مرجعيته الماضوية، المبنية على تقديم الدين في جانبه الغيبي فقط مبتعدة عن جانبه الآخر الداعي إلى الانفتاح المعرفي، والتحرر الفكري[4]، وها هو يحذِّر من عواقب المعرفة المتمثلة في امتلاء القرية بالقرود الرامزة إلى المثقف، فيقول: "لا تندهشوا أيها الناس إذا ما رأيتم قرية الوادي في يوم من الأيام تزدحم بالقرود"[5].

---

(1) عين الشمس، ص128.

(2) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص126-127.

(3) عين الشمس، ص134.

(4) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص239.

(5) عين الشمس، ص135.

3- رواية جرح الوردة:

حضـور شخصـية رجـل الديـن في جانـبه الأصـلي لا يـبدو فـاعلاً في البنـية المضمونية لـرواية جـرح الـوردة، وإن كانـت ظلالهـا موجـودة في خلفـية الشخصـيات والأحداث، لإبراز الأيديولوجيا المعرفية التي تحركها فبالإضافة إلى مريومة العرَّافة الدالـة على التخلف يحضر الفقيه عثمان باسمه المتفاعل - نصياً- مع اسم الفقيه عثمان في روايـة المطر وخيول الطين، والمتفاعل معه- أيضاً – في الدلالة على مرجعية المجتمع المتخلفة؛ فهذه مبروكة- أم فاطمة- "تخاف على ابنتها من العين، من أجل ذلك قامت بزيارة للفقيه عثمان في منزله، نظرت إلى عمامته المتسخة وقالت له:

- أريد حجاباً يحمي ابنتي من شرور العين والحسد.

أعدَّ لها الحجاب في دقائق فأعطته أكثر مما طلب"(1).

4- رواية الجريمة :

تتفاعل شخصية الشيخ عبد القادر الوافي مع سابقاتها عبر اضطلاعها - منفردة - بالمرجعية المعرفية داخل فضاء قرية سيدي منصور، لكنها تمتلك بعداً دلالياً إضافياً يتمثل في دخولها طرفاً في الصراع بين الأنا والآخر، ومن ثم ستخضع الشخصية إلى قراءتين الأولى: في جانبها النمطي المكرر بوصفها رمزاً للمرجعية المعرفية السائدة، وهو ما أضفى مسحة واقعية على البنية المضمونية؛ حاولت الخروج بها من أسر الطرح المباشر للصراع بين الأنا والآخر؛ وفي هذا السياق تتفاعل الشخصية مع شخصية شيخ الجامع في رواية المطر وخيول الطين؛ فمثلما وقف الأخير مع زواج مسعود من وردة يقف الشيخ عبد القادر مع زواج عبدالله الطيب من زهرة، متجاهلاً رأي الأغلبية الذين عارضوا الزواج بل و"فكروا في مقاطعة الصلاة في الجامع احتجاجاً على موقف الشيخ ودوره المشبوه في تزويجه من زهرة"(2). وتتكرر الدلالة التي تعتبر رجل الدين رمزاً للبنية المعرفية؛ المكتسبة هيبتها من قوة غيبية في

(1) عرس الخريف، ص118.
(2) الجريمة، ص21.

مجتمع تختفي فيه دلالات الوعي، فهو مستسلم لمرجعية تهتم بالقضايا الهامشية لتكرس القائم من العادات والتقاليد المتخلفة، وتمتنع في الوقت ذاته عن التعاطي الإيجابي مع المعضلات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية التي تواجه المجتمع، باعتبار الدين في جوهره ثورة وتحريضاً على الفعل الإيجابي في أوقات السقوط والانهيار، لكنه ينتقل إلى الركون إلى الانتهازية على يد بعض رجال الدين الذين يسيئون إلى رسالته النبيلة[1]، ويحولونه إلى مصدر رعب يخنق حرية الرأي ويقتل الإبداع، فـ"لم يكن في مقدور أحد أن يستخف بآرائه أو يعارضه في أيِّ أمر من الأمور، كأنه يستمد هيبته من قوة خفية"[2].

توظف البنية الطبيعة الغيبية - المتمتع بها رجل الدين- من أجل تحميل الشخصية مهمة استشراف الأحداث؛ فالشيخ عبدالقادر يأمر الدالي بأن يزوِّج زهرة من عبدالله؛ لأنه يمتلك قدرة استشرافية متفاعلة مع قدرة شيخ الجامع- في رواية المطر وخيول الطين- عبر تأكيد حقيقة المناضل المؤهل للارتباط بالمرأة -الرمز- وردة أو زهرة؛ فـ"عبد الله الطيب ابن قريتهم اليتيم(...) انقلب فجأة إلى محارب عنيد من محاربي الجبل، وقد هلَّل شيخ الجامع عندما سمع بالخبر وقال لمن حوله: كنت أعرف من البداية بأنه رجل مبارك"[3].

القراءة الأخرى: لشخصية الشيخ عبد القادر تنتقل بها من الإطار المعرفي للأنا إلى بعدٍ آخر يجسِّد الصراع بين الأنا والآخر؛ ذلك الصراع لم يرتقِ إلى تجسيد صراع حقيقي فاعل بين بنيتين معرفيتين متغايرتين، بل اكتفى بإدانة الآخر من جهة عدم احترامه القيم الدينية السائدة، وهو ما تم إبرازه في إهانة رمزها الشيخ عبد القادر؛ فعندما "وقف الإمام ووقف وراءه عدد من الرجال في اتجاه القبلة، وقبل أن يرفع صوته مكبراً فوجئ بأحد الحراس ينهال عليه بسوطه؛ فسقط على الأرض

---

(1) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص41.

(2) الجريمة، ص15.

(3) المصدر السابق، ص124.

وتفرَّق المصلون من حوله ككومة من الأحجار(...) لقد قلت لك من البداية يا سيدنا الشيخ بأنه لا وقت للصلاة ولا حتى للشهادة، العناد مع الطليان لا يفيد"[1].

مع أن شخصية الشيخ عبد القادر لم تخلُ من جوانب إيجابية تمثلت في مساندة زواج عبدالله من زهرة، فإنها لم ترتق إلى إسهام فاعل في مرحلة حساسة متجسدة في الصدام مع المحتل، إذ من المفترض أن تقوم الشخصية – في أضعف الأحوال – بممارسة دور تعبوي؛ باعتبارها ممثلة لدائرة الوعي عند الأنا، قراءة غياب المرجعية الدينية عن ساحة الفعل تحمل دلالات هزيمة المرجعية أمام الآخر بأيديولوجيته المسلحة بالقوة من جهة، ومن جهة أخرى تحمل دلالة مقصودة تصرُّ على عدم إعطاء المرجعية الدينية دوراً نضالياً إيجابياً[2]؛ فإيقاع التفاعل النصي إلى حدٍّ رواية الجريمة بدأ في أخذ ملامح تيمة تسلب من الشخصية الدينية دورها الريادي الإيجابي داخل المجتمع، وفي هذا السياق يمكن رصد رؤية تمتنع عن تهميش مطلق لرجل الدين وفي الوقت ذاته لا تعطيه دوراً إيجابياً مطلقاً وصريحاً، وهو ما تجسَّم في إبعاد المرجعية الدينية - نصياً- عبر موتها؛ الذي حمل في طياته دلالات موت رمز المرجعية المعرفية السائدة؛ لكنه لم يكتسب أهمية دلالية توازي الأهمية الدلالية لموت رمز الوعي النضالي عبدالله الطيب[3].

ب – وضوح الرؤية :

غموض الرؤية وتذبذبها بين الإدانة التامة أو إعطاء دور فاعل لشخصية رجل الدين الأصل تنجلي ضبابيتها وتتحدد معالمها - إلى حد كبير- في رواية ليالي نجمة؛

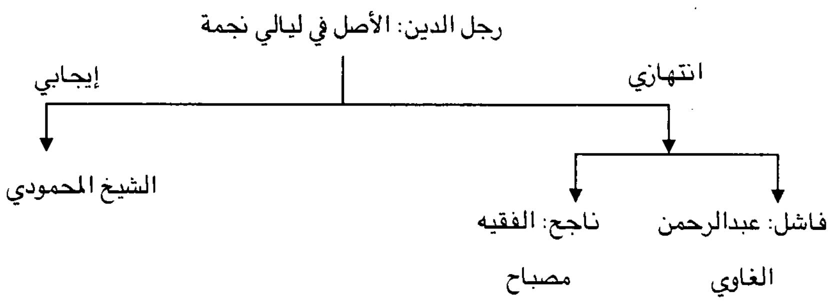
---

(1) المصدر السابق، ص 75- 76.

(2) للعب المرجعية الدينية دوراً فاعلاً في الجانب النضالي من خلال التحريض على المقاومة والتعبئة لها، وهي سمة عامة تتجاوز الواقع الليبي إلى الواقع العربي، فلقد "أثبتت تجارب الشعوب في كفاحها ضد الاستعمار، والغزو الخارجي أن الدين كثيراً ما يؤدي دوراً تقدمياً وبشكل خاص في المستعمرات". استلهام الينبوع، عبد الرحمن بسيسو، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص360.

(3) ينظر: الجريمة، ص157.

حيث تطرح بنيتها المضمونية ثلاثة نماذج روائية للشخصية الدينية في جانبها الرسمي، وقد تمثلت في شخصيات: الشيخ عبدالرحمن الغاوي، والشيخ عبدالكريم المحمودي، والفقيه مصباح، هذه الشخصيات جسَّمت - بوضوح- رؤية حاولت إنصاف المرجعية الدينية؛ بتقديمها تصوراً يبرز حقيقة رجل الدين الأصل داخل مجتمع المدينة القديمة؛ بمحاولة إظهار جانبي السلب والإيجاب فيه، مؤكدة بذلك أنها رؤية تحاكم النماذج وليس المرجعية المنتمية إليها تلك النماذج، وفي المخطط الآتي توضيح لحركة الشخصيات الدينية بين ثنائية السلب والإيجاب:



1- شخصية الشيخ عبدالرحمن الغاوي:

النموذج السلبي لرجل الدين يصور في شخصية الشيخ عبد الرحمن الغاوي، المستمد سلبيته من محاولة استغلال الدين لمصالحه الذاتية، وكذلك من الفشل في تحقيقها.

الطرح المضموني للشخصية يبدو غنياً بالدلالات؛ ومن أهمها السلبية المتمظهرة في العزلة والكبت اللذين تعاني منهما على مستوى الذات أو الموضوع، ما يحمل دلالات إساءة توظيف الدين في فرض نطاق من العزلة، وحصره في إطار كبت الغرائز والعواطف، التي لا يستطيع الشيخ – نفسه- أن يكبح جماحها، فعند حضور حورية "تخوَّف الشيخ عبد الرحمن من النظرة الثانية التي هي من وجهة نظره بحكم رسوخ قدمه في علم المحرمات مدعاة للانزلاق فيما لا يرضي الله، ولكنه مع ذلك لم يفلح في أن يسحب عينيه بعيداً عن خصلة الشعر التي رفَّت على جبينها الفضي، إنه يعترف

لنفسه على الأقل أن مناعته قد أصيبت بشرخ عميق منذ اللحظة الأولى"[1]، حالة العزلة وطوق الكبت لا يمثلان رؤية تتبناها الشخصية بقدر ما هي قناع تتطلبه قيم الانتماء إلى المرجعية الدينية على المستوى الاجتماعي، الأمر الذي جعل شخصية الشيخ عبد الرحمن الغاوي تدخل في "تناقض أصيل بين مظاهر التدين وفورة الغريزة"[2]، وهو ما ظهر في ممارسة الشيخ الغاوي نوعاً من إطلاق العنان للغرائز المكبوتة على نطاق ذاتي خفي؛ فقد "كان يغوص في طين أحلامه تحت وطأة البرد وبلادة حياته اليومية ووحدته، مستمرئاً مغامراته التي يتنفس من خلالها الهواء بكامل حريته، دون أن يأمره أحد بالتوقف ليسأله عمَّا يفعل هناك، على أرض الأحلام تختفي كل الأعراف والتقاليد التي هي في ثقل الحديد مما يضطر المرء إلى السير منحنياً"[3].

شخصية الشيخ عبد الرحمن الغاوي تنقل عزلتها من الذات إلى الموضوع في دلالة تدين رجل الدين الانتهازي الممتنع عن التعاطي الإيجابي مع معضلات مجتمعه؛ فلا علاقة له بأيِّ حدث يدور خارج بنيته المعرفية الماضوية الغيبية، وهو بذلك يحمل الدلالة على تسخير الدين ليكون أداة معادية للتغيير، وتحويله إلى وسيلة للجمود أو النكوص[4]، فقد "كانت ضجة الصراع تمر من أمام الجامع دون أن تترك أيَّ صدى في نفسه، فقد بقي غارقاً في عزلة صارمة متأمِّلاً ظهور الظل على أرض الجامع ثم انحساره في المساء كمعجزة إلهية.." [5].

تبني الشخصية السلبية أحلامها في الطفو على سطح الواقع باستغلال الدين لتحقيق الطموحات الآنية المتمثلة في الوصول إلى كرسي الفتوى، لكن التقوقع وضعف الوسيلة يؤديان إلى فشل تملك المنصب الديني الرسمي[6]، ما أدى إلى

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص23.

(2) استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 2003.8.13.26م، ص10).

(3) ليالي نجمة، ج1 ص20.

(4) ينظر: نحو ثورة في الفكر الديني، محمد النويهي، ص116.

(5) ليالي نجمة، ج1 ص78.

(6) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص21.

اكتشاف الشخصية فشلها في انتهاز الدين في مرحلة متأخرة، فهو "لم يستشعر زيف حياته الماضية إلاَّ في وقت متأخر نسبياً بعد أن أهدر سبعاً وعشرين عاماً من عمره منغمساً في أحلام اليقظة، متلفِّعاً بعزلته وكآبته، كان يهوى السفر كما السندباد في قصص ألف ليلة وليلة"[1]؛ الفشل يؤدي إلى التمرد على الماضوية المعرفية ومن ثم التحول إلى النقيض الآني المتمثل في انفلات العواطف والغرائز من معاقلها، ومن ثم فقد "استبدل قاموسه هذا بعيني امرأة، وصار قلبه هو مرجعه الوحيد في تدبير شؤون حياته"[2]؛ لتصبح علاقة الشيخ بحورية إيذاناً بانتقاله من استغلال الدين إلى استغلال الاستقلال السياسي المزيف؛ المتجسد – رمزياً - في حورية المتضخمة غريزياً إلى درجة الاندفاع نحو الشيخ بدلاً من حدوث العكس، والشيخ ينجرُّ خلفها من دون وعي؛ فـ"قد يأتي من يؤكد له على أن امرأة مثل حورية لا تصلح لرجل مثله، يخاف اللّه ويطمح إلى كرسي المفتي، في هذه الحالة فإنه سوف يجيبه دون أن تهتز شعرة واحدة في رأسه من أنه لم يعد ينظر إلى أيِّ شيء أبعد من ظلها ولا يهمه ذلك"[3].

استغلال مرحلة الاستقلال اقتصادياً جسمه الغاوي باستبدال فضاء المسجد بفضاء المقهى، أما سياسياً فيظهر في مراهنته على اتجاه سياسي حزبي يغريه بالانضمام إليه عبر الوعود المزيفة التي تلبي تطلعاته الانتهازية، لكن مراهنته على المرشح الفدرالي كانت فاشلة، لتنضم إلى مسلسل الانتكاسات التي تمر بها الشخصية، فقد "وعده بأنه في حالة فوزه بإلحاقه بوظيفة تليق بوضعه السابق كإمام مسجد ورجل دين، كان وفيا بطبعه للاتجاهات المحافظة في البلاد، أما مشروعه المؤجل بإنشاء وكالة للاستيراد والتصدير فسوف تكون موضع عنايته بعد الانتخابات"[4].

شخصية عبد الرحمن الغاوي كرسَّت الدلالة حول صراع بين أيديولوجيا

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص60.

(2) المصدر السابق، ج1 ص53.

(3) المصدر السابق، ج1 ص49.

(4) المصدر السابق، ج1 ص298.

نمطية ماضوية جسَّدها الشيخ وأخرى فاعلة ومتفاعلة مثَّلها المثقف أحمد الجرايدي؛ فيتحول موقف الشيخ من المثقف إلى دالٍّ على سلبية الشيخ؛ وها هو يفكر في أن يذهب "من فوره إلى مركز البوليس لكي يضع الأمور في نصابها ويدافع عن موقفه من أحمد الجرايدي بأدلة دامغة باعتبار أن ذلك الصحفي المعجب بنفسه كالطاووس ليس عدوه الشخصي فحسب، وإنما هو عدو السلطة الملكية أيضا ويجب تأديبه"[1]. ويأتي مشهد المظاهرة مدعماً سلبية النموذج؛ باستمرار غياب التفاعل مع القضايا المصيرية وطنياً وقومياً، فعندما احتدمت المظاهرة "أخذ يدير رأسه غير مصدق لما يجري تحت بصره، لم يتحرك من مكانه، وقد احتفظ لنفسه بموقع المتفرج الذي التزم به في حياته منذ أن التحق بالجامع ليصلِّي بالناس ويفتح عيونهم على طريق الجنة الموعودة"[2].

الفشل هو المرافق للشخصية فمن الفشل في انتهاز الدين إلى الفشل في مشروع الزواج، إلى الفشل في الإنجاب، إلى الفشل في انتهاز الوضع السياسي الجديد، وتتوج فشلها بانغلاق البنية على جريمة قتله لحورية؛ والتحول بسببها إلى عزلة أبدية عبر حكم قضائي بالسجن المؤبد[3]، وهذه الدلالة السلبية يلخصها أحمد الجرايدي، الذي "كان مطمئناً إلى أن أحداً لن يزعجه، أو يعكر مزاجه بثرثرة فجة وسخيفة لوجود مالك جديد، أما عبد الرحمن الغاوي وكان نقيضه في كل شيء فقد اختفى من ذاكرة المدينة القديمة فلم يبقى منه إلاَّ لقبه، وأصداء جريمته الوحشية، لقد مضى وحيداً في طريق اللاَّعودة محكوماً بالسجن المؤبد"[4].

2- شخصية الفقيه مصباح:

في هذه الشخصية تتبلور صورة الانتهازي الموظِّف الدين لتحقيق طموحاته، الناجح في انتهازيته تلك؛ عبر التوفيق في اختراق بنية الواقع المعرفية،

(1) المصدر السابق، ج1 ص311.

(2) المصدر السابق، ج1 ص435.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص326، 442، 461، 483.

(4) المصدر السابق، ج1 ص509.

وهو بذلك يتفاعل - نصياً- مع شخصية الفقيه عثمان في رواية المطر وخيول الطين؛ فالفقيه مصباح هو المرجعية السائدة لجزء من مجتمع المدينة القديمة؛ المعتقد أن الفقيه هو الوسيط الديني المفضي به إلى تحقيق غاياته[1]؛ فالتاجر عبد السلام يعتقد أنه "يجلس في حضرة فقيه مشهود له بالكفاءة في معالجة مرضاه من الرجال والنساء، له خبرة غير عادية بأسرار الجن والعقم، كما أن نبؤاته قلَّما تخيب، وقد خبر ذلك بنفسه عندما كان يزوره لكي يتزود بنصائحه في كيفية التغلب على منافسيه في السوق وقراءة طالعه(...) وبذلك فلا يجوز أن يخفي عنه شيئاً مما حلَّ بزهرة"[2]. هذا الخضوع المطلق يعني الاستعداد لتجاوز هفوات نماذجها؛ فهم يملكون الحصانة والقدرة على تبرير تلك الهفوات؛ فاغتصاب الفقيه مصباح زهرة - جسدياً- يتمُّ التستر عليه اجتماعياً بزواجه منها، ومن ثم يستطيع أن يجد المبرر لجريمته بجعلها أمراً غيبياً خارج نطاق طاقته البشرية[3].

كرسَّت شخصية الفقيه مصباح نموذج الانتهازي الناجح؛ فمن خلال التوفيق في اختراق منظومة المجتمع المعرفية يستطيع تحقيق أهدافه الاقتصادية، بل ويصبح رمزاً من رموزها؛ فعبر الزواج من زهرة يجد له موطئ قدم في مجتمع والدها؛ القائم على قمة هرم الانتهازية الاقتصادية، فـ"عندما حلَّت اللحظة الفاصلة في مسيرة رجلين غريبين أحدهما يمشي على بساط من الذهب، والآخر يحاول أن يقتفي أثره بقدمين حافيتين، وضع الفقيه مصباح يده في يد الحاج عبد السلام(...) أحسَّ بها الفقيه ثقيلة وباردة كيد مشلولة، لا بأس قال في نفسه فهي اليد المباركة التي سوف تنقله إلى الضفة الأخرى من الحياة بكل بريقها ومباهجها"[4].

البعد الدلالي العام للشخصية يبرز تدعيم مكانة الانتهازي من خلال ثنائية: الدين والمال؛ الفاعلة في مجتمع يهمِّش جانب الوعي لديه؛ فبها يصبح الفقيه مصباح

(1) ينظر: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، ص534.

(2) ليالي نجمة ج1 ص521-522.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص322- 323.

(4) المصدر السابق، ج1 ص547- 548.

شخصية مرموقة تمارس أفعال البر والإحسان، بوصفها ستاراً إيجابياً خارجياً يخفي طويته الانتهازية، الساعية إلى استثمار الخلفية الدينية والسطوة الاقتصادية للصعود في سلم السياسة، في مؤشّر دلالي يدين المنظومة السياسية القائمة في تكريس وجودها على عنصري الدين، والمال، والمغيِّبة قوى الوعي والتغيير[1].

البناء المضموني لشخصية الفقيه مصباح يتفاعل - نصياً- مع الشخصيات الانتهازية من جهة انتمائها إلى الشخصيات المهمشة الطامحة إلى الرقي في سلم المجتمع، بل إنها ترسم من خلال منظور يقترب من منظور الرواية الطبيعية في تقديم الشخصيات حيث تلعب الوراثة دورها في تشكيل صورة الانتهازي في إطارها الآني، فقد "فوجئ في ليلة الزفاف بقلّة عدد الحاضرين، لم يحضر أحد من الأعيان، ولا حتى من الناس العاديين، وبدلاً من ذلك فقد داهمه جيش من الشحاذين، بأسمالهم البالية ووجوههم الشاحبة، لقد جاؤوا وفاءً لذكرى أبيه الذي كان واحداً منهم وقد علَّمهم التسوُّل بكرامة"[2]؛ كما تتفاعل الشخصية مع النماذج الانتهازية الاقتصادية والسياسية من جهة إبراز فلسفة الانتهازي القائمة على وضع القيم والمثل وراء ظهره؛ ففي الحوار الداخلي الدائر في خلد الشخصية في لحظة حاسمة لها دلالتها وهي لحظة اغتصابه زهرة يكرِّس الفقيه فلسفته الانتهازية؛ فقد "فكر الفقيه وهو يتململ في عباءته الصوفية البالية بأن الفرصة أصبحت مواتية فما عليه إلا أن يضرب ضربته في العمق ببرود، مديراً ظهره لضميره حتى وهو يعلم أنه نفض يديه منه منذ زمن طويل، لعدم قدرته على التوفيق بين متطلبات مهنته والإنصات إلى صوت ضميره في نفس الوقت، لن يتراجع عن هدفه حتى إذا كان مصيره الشنق"[3].

3- شخصية الشيخ عبد الكريم المحمودي:

تستعيد الرؤية توازنها تجاه المرجعية الدينية عبر النموذج الثالث لرجل الدين

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص324.

(2) المصدر السابق، ج1ص549.

(3) المصدر السابق، ج1 ص530.

الأصل ممثّلاً في شخصية الشيخ المحمودي، الموظِّف الدين في صورته الإيجابية في مواجهة تغيرات المجتمع الراهنة سياسياً، واقتصادياً، واجتماعياً؛ ومن ثم فهو يرسم صورة مشرِقة لرجل الدين كما ينبغي لها أن تكون.

تنطلق البنية في تقديم الشخصية من إبراز دور المرجعية الدينية في فضاء المدينة القديمة؛ حيث يُضفى على الشيخ سلطة واحتراماً كبيرين، تظهر في الموازنة بين قوة السلطة الدينية في مواجهة السلطة السياسية؛ فالواقع ينتصر للأولى في مواجهة الأخرى في مشهد القبض على الشيخ المحمودي داخل مكان عام، "لقد طلبت منه يا سيدي الشاويش بكل احترام أن يأتي معنا إلى المركز بناء على أوامرك ولكن(...) استنجد ببعض رواد السوق والمارة فاجتمعوا من حولنا وضربونا بلا رحمة كالكلاب"[1].

البعد الدلالي يبرز تعاضد المرجعية الدينية مع حركة الوعي الجديد ممثلة في أحمد الجرايدي - الشخصية المثقفة- بعملهما بالتوازي من أجل تحريك المجتمع، وتنويره، والتفاعل مع قضاياه؛ فشخصية الشيخ تمارس دورها التنويري في الوسط الاجتماعي المتخلف، خارجة بالدين من الدروشة والدجل إلى بعده الحقيقي بوصفه ثورة على التخلف ودعوة إلى التقدم[2]؛ عبر معاداته الاستغلال الاقتصادي، والفساد السياسي، واتجاهه إلى رفض أن تكون الحياة مقتصرة على إشباع الغرائز[3]، وهو ما ظهر من خلال هجوم الشيخ المحمودي على السلطة واتهامها إياها بالتحريض على الرذيلة والمساعدة على انتشارها، ومطالبته بإزالة أهم معالم تلك الرذيلة ممثلة في وكر الدعارة في شارع سيدي عمران[4]. وتدعم إيجابيتها عبر وعيها بمعضلات مجتمعها الاقتصادية؛ فيتصدى الشيخ إلى الاحتكار، والانتهازية، ويطالب بالاشتراكية والعدالة في التوزيع؛ الأمر الذي يثير استياء الحاج عبد السلام - تاجر

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص203-204.

(2) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص171-173.

(3) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص13.

(4) ينظر: ليالي نجمة، ج2 ص228-229.

الذهب ـ الذي يثبت ـ نصياً ـ إيجابية الشيخ المحمودي؛ بارتباطه مع الفقيه مصباح النموذج السلبي لرجل الدين، ورفضه للشيخ المحمودي لأنه يمثل مصدر تحريض ضده؛ فـ"كم من مرة حذر الذين يكنزون الذهب والفضة من مصير تعس في الآخرة كما لو أنهم قتلوا أباه، كان يهمُّ في كل مرة بأن يرجوه لكي يخفف من لهجته عند تناوله لمثل هذه المسائل الشائكة التي تتعلق به شخصياً"[1]، ويمتد البعد الإيجابي للشخصية إلى المرجعية الدينية نفسها، عبر انتقاده الممارسات السلبية داخلها من بعض المدعين الانتماء إليها؛ من أمثال الشيخ الغاوي الذي استبدل وظيفته الدينية بوظيفة قهوجي وهو "بذلك السلوك الغريب لم يسئ إلى نفسه فقط وإنما أساء إلى صف طويل من ذوي العمائم البيضاء"[2].

البعد الدلالي الأبرز لشخصية رجل الدين الأصل يتمثل في تفاعلها مع قضايا الوطن السياسية بانضوائها تحت راية حزب المؤتمر الوطني؛ باعتباره رمزاً للأيديولوجيا الإيجابية الجامعة تحت لوائها القوى الوطنية الفاعلة على اختلاف انتماءاتها، وفي ذلك تأكيد أن الدين ليس بمعزل عن معضلات الوطن السياسية كما كرستها النماذج السابقة للشيخ المحمودي؛ فالشيخ لم يكن يفصل الدين عن الحاضر الدنيوي؛ فقد "كان ينظر إلى الآخرة في مرآته الدنيوية ويقول في خطبه المثيرة للجدل إن إصلاح الخلل في الحياة الإنسانية يبدأ بإصلاح حياة الناس على الأرض، وقد أيَّد بقوة خطوات المؤتمر الوطني في كفاحه العنيد من أجل الاستقلال والوحدة الوطنية، ولكن ما أن أعلن الاستقلال حتى صاح من فوق المنبر في خطبة الجمعة بصوت كالرعد قائلاً:

- أين هو الاستقلال أيها السادة ؟"[3].

تصنيف الشخصية الدينية الإيجابي يتجسَّد - دراميأ- بصراعها مع رمز السلطة الشاويش عبدالله، حيث يتولى منظور الشيخ رصد ملامح الصراع بين

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص392.

(2) المصدر السابق، ج1 ص474.

(3) المصدر السابق، ج1 ص471.

السلطة والقوى المناضلة، في مؤشر دلالي على نضاليته من جهة، وإدانة للسلطة القائمة من جهة أخرى؛ فقد "كان أحد الأعضاء البارزين في المؤتمر الوطني وأحد أقرب الناس إلى قلب الزعيم بشير السعداوي، كان من رأيه أنه لا حل لقضية الاستقلال إلا بإعلان الحرب على جنود التاج الإنكليزي وإخراجهم من البلاد بالقوة، أما هذا الشاويش البائس والمدعي الذي أخرجه عن طوره فلا أمل في التفاهم معه إلا بطرده إلى الشارع"(1)، ويتحول سجن الشيخ إلى دعامة أخرى تجعله يتماهى – نضالياً - مع قوى الوعي المثقفة ممثلة في أحمد الجرايدي السجين الآخر للسلطة؛ فمن خلال تتبع الراوي للشخصية داخل فضاء السجن يتم رصد الإيجابية الرافضة التهاون أو التراجع عن المواقف المبدئية، عندما يرفض التوقيع على تعهُّد بعدم التعرض إلى السلطة في خطبه، "وقِّع يا سيدنا الشيخ من فضلك، كذلك صاح الشاويش عبد الله وقد انتصب واقفاً بوجه مصفرٍّ من الغضب، ولكن الشيخ المحمودي لم يهتز لهذه الصيحة البوليسية مصرًّا على موقفه.

- لن أوقع يا حضرة الشاويش.

- هكذا إذن، العناد ليس في صالحك، إنني أحذرك للمرة الأخيرة.

- لن أوقع على شيء كما قلت لك!!

مرة أخرى استدعى الشاويش عبد الله الأمباشي مصباح وأمره بإعادة الشيخ العنيد إلى حجرة التوقيف"(2)، وكأن البنية تقارن بين الشيخ والمثقف من خلال مشهد التوقيع عندما يتماهى - دلالياً- رفض الشيخ التوقيع مع رفض الجرايدي المثقف التوقيع للسلطة على وثيقة طلاقه من نجمة على الرغم من التهديد الممارس عليه(3).

المقارنة النضالية للشيخ بالجرايدي تتجسد – نصياً - بإبراز النضال الملموس الذي يجمعهما في مشهد المظاهرة المضادة للعدوان الثلاثي، في دلالة على

(1) المصدر السابق، ج2 ص201.

(2) المصدر السابق، ج2 ص256.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص333.

إمكانية تضافر رجل الدين والمثقف من أجل إقامة مشروع نهضوي فاعل متفاعل مع القاعدة العريضة[1]. فقد "روى الجرايدي كيف اتخذ الشاويش عبدالله هيئة ثعبان وهو يلوح لرجاله بالهجوم، وكيف أن شيخاً معمماً كان واحداً من اثنين الشيوخ شاركا في المظاهرة بزيهما الديني انفرط عقد مسبحته في الزحام والفوضى"[2]. من عبارة (شاركا في المظاهرة) تبرز ملحوظة مهمة لها دلالاتها على أن الدور القيادي في المظاهرة قد كان للشخصية المثقفة – أحمد الجرايدي – الذي كان يقود المظاهرة محمولاً على كتفي إبراهيم البحري، في حين اكتفى الشيخان بالبروز في الخلفية وراءه في صورة لم تخلُ من سخرية تجسدت في انفراط عقد مسبحة الشيخ ولهاثه من أجل جمع حباتها والمظاهرة في أوجها[3]، وفي ذلك دلالة مهمة مفادها: أن البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة وإن أزالت الضبابية عن الرؤية تجاه رجل الدين فإنها لا تزال امتداداً لتفاعل نصي ذاتي يصرُّ على عدم إعطائها دوراً قيادياً في حركة النضال، وهي ملحوظة عامة رصدها أحد النقاد في المشهد الروائي العربي تشي بعلمانية تهمِّش دور الشخصية الدينية في الجانب القيادي لحركة الوعي[4].

* ثانياً: شخصية رجل الدين (الصورة)

تتجسد شخصية رجل الدين – الصورة- في النماذج الملحقة بالمرجعية الدينية من دون أن تكون منتمية إليها بصورة رسمية، وهذا الإلحاق تقوم به البنية الاجتماعية المتخلفة بإرجاعها الظواهر المرضَية الجسدية والنفسية – خصوصاً- إلى

---

(1) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص183.

(2) ليالي نجمة، ج2 ص97.

(3) يرصد صلاح الدين بوجاه سخرية خفيفة وهزءاً لطيفاً من رجل الدين عند خليفة حسين مصطفى، وهي ملحوظة عامة يرصدها التفاعل النصي، فالشخصيات الدينية سلبية كانت أم إيجابية غالباً ما تظهر بهذه الصورة الساخرة. ينظر: استراتيجيا المسكوت عنه في أدب خليفة حسين مصطفى، صلاح الدين بوجاه، (صحيفة المشهد، العدد: 26، 2003.8.13م، ص10).

(4) ينظر: المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص220.

المغيب؛ من خلال أسماء وصفات تميز تلك الشخصيات المريضة، لتعطيها طابعها الديني، ما يضفي عليها مهابة واحتراماً كبيرين، و يظهر ذلك في شخصيات: المجذوب، والبهلول، والدرويش، والمرابط..[1].

أما على صعيد توظيف هذا النمط من الشخصيات - في البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى- فعلى الرغم من ضآلة المساحة النصية الممنوحة لها فإنها تتمتع بأهمية خاصة؛ تنبع من كثافتها الدلالية الماتحة من مرونتها التي تسمح لها بحمل جزء من الرؤية، والقيام بتكثيف الدلالة سواء على مستوى المرجعية المعرفية، أو على نطاق أشمل يتسع للرؤية العامة الشاملة للبنى الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، وهي تكتسب هذا الزخم الدلالي من قدرتها على التنقل بين الأحداث، والتقاطع مع مختلف الشخصيات، وهذا ما أقره الناقد: والاس مارتن عندما تحدث عن نمط من الشخوص يتميزون بالفطرة والسذاجة، تبرز أهميتهم عندما يتم تقديمهم "بوصفهم ملاحظين يستطيعون أن يصدمونا عن طريق إظهار ما نعتبره فطرياً هو في الواقع تقليدي، أو لا منطقي"[2]؛ بمعنى تحول الشخصية المهمشة إلى صوت ميتافيزيقي معبِّر عن الغيبي، قادر على نقل العبارة المكثفة الملخصة دلالات النص بصورة تمكِّنها من اختراق المحظورين الاجتماعي و السياسي، والاطلاع على المستور، والتنبؤ بما سيكون.

تتبع شخصية رجل الدين الصورة سيكون مطابقاً لجانبها الآخر في رجل الدين الأصل، وفقاً لغموض الرؤية ووضوحها في توظيف هذا النمط من الشخصيات.

(1) هناك إرباك في إطلاق اسم موحد على شخصية رجل الدين الصورة حيث تتعدد المصطلحات فمن الدرويش إلى البهلول إلى المجذوب والمرابط والولي... وفي هذا السياق يختار سعيد يقطين اسم الولي لإطلاقه على شخصية المجذوب في السيرة الشعبية، وهي لا تختلف في مدلولها عن شخصية المجذوب في الرواية حيث يتصدى لميزاتها الجامعة بين السذاجة في الشخصية وفي منطقها وحتمية تحقق ما تقوله في الواقع. ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص101.

(2) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د. ط، 1998م، ص64.

أ - غموض الرؤية :

تذبذب الرؤية أو غموضها في طرح شخصية رجل الدين الصورة يتمظهر في الخلط بين الفقيه بوجهه الرسمي والمجذوب ببعده الميتافيزيقي، وذلك بإعطاء رجل الدين الأصل بعضاً من مواصفات شخصية المجذوب، وهو ما تجلّى في اعتبار الفقيه صوتاً قادراً على تكثيف الأحداث والتنبؤ بالمغيب والكشف عن المستور، الذي تمثل في شخصيتي: شيخ الجامع، والشيخ عبد القادر في روايتي المطر وخيول الطين، والجريمة، فقد ضمّنتا مهمة أيديولوجية تتوليان فيها نقل رؤية استشرافية تلخّص الرؤية، وتحكم على الشخصيات الأخرى بالإيجاب أو السلب، ما يعني أن البنية قد مزجت فيهما بين شخصية الفقيه ببعدها الأصلي وشخصية المجذوب بشكله المتحرر من قيود الواقع، والمتصل بالمغيب[1].

أما في رواية عين الشمس فتبدو معالم شخصية المجذوب ضبابية وباهتة من خلال شخصية محجوب الحاملة بعض ملامح شخصية رجل الدين الصورة؛ فهو مهمّش وموصوف بالسذاجة وهذه الثنائية تنقله من شخص طبيعي إلى التصنيف في خانة الدروشة، عندما يظهر وقد "تذكّر ليلة عرسه حارة وصاخبة، وكيف أنه في تلك الليلة منذ سنوات، غلب عليه الضحك بعد خروجه من مخدع عروسه وظل مستغرقاً في الضحك حتى الصباح، وحتى ذهب الظن بأهل القرية بأنه قد أصيب بالجنون"[2]، وهو بهذه الصورة يقترب من التماهي مع صورة المهرّج الشعبي في الأعمال الفنية؛ عندما يظهر في صورة الجبان لكنه فائض الحيوية، راغب في ملذات الحياة وعلى رأسها المرأة، لكنه يشعر دائماً بالغبن والعجز عن تحقيق المراد[3]، وتلك الصفات تتوافر في محجوب فهو فقير مهمّش، ولا يستطيع التحكم في غرائزه، وإن

---

(1) ينظر: المطر وخيول الطين، ص170، والجريمة، ص124، ولم يفرق خليفة حسين مصطفى بين الشخصية الدينية في بعدها الواقعي وبعدها الاستشرافي المتجسد في شخصية المجذوب أو الدرويش، يقول نجيب محفوظ: "الدرويش عندي يجسد الصوت الميتافيزيقي الأقرب للتصوُّف". نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، غالي شكري، ص105

(2) عين الشمس، ص61-62.

(3) ينظر: الرواية في الوطن العربي، علي الراعي، ص452.

كان يشارك في عمل إيجابي فيتولى مهمَّة جمع التبرعات لبناء المدرسة، وفي ذلك مؤشر دلالي على غياب قوى الوعي ورموز الانتهازية عن المساهمة في إنشاء المدرسة، بترك المهمة لشخصية معتوهة ممثلة في محجوب، فـ"في الساعة الأخيرة من العمل تراجع محجوب إلى الوراء مغبرَّ الوجه والثياب وحدَّق في البناء برهة ثم قال: مدرسة ولا في الأحلام، وضحك ببراءة وجدل كالأطفال"[1].

القراءة السابقة تظهر وكأنها تحاول لوي عنق البنية من أجل تصنيف محجوب ضمن الشخصيات المنتمية إلى المرجعية الدينية، وتظهر الصعوبة في عدم انصياعها إلى التصنيف ضمن نطاق الصوت الميتافيزيقي المقدس بشكل بارز، وربما عاد ذلك إلى قصور فني أظهر البعد الأيديولوجي المكثف للرؤية عند الشخصية، وفي المقابل أهمل بعدها الغيبي؛ حيث لم يعتنَ به سردياً وحوارياً؛ فشخصية محجوب حملت بعض دلالات شخصية المجذوب بقدرتها على الحركة بحرية داخل فضاء القرية رابطة بين الشخصيات المحمَّلة بالقيم الأيديولوجية المتناقضة، في هذا السياق تكثف شخصية محجوب الرؤية وتصبح شهادتها متماهية مع الرؤية الإيجابية، من ذلك رصدها رد الفعل السلبي تجاه بناء المدرسة، فقد "اكتشف محجوب بعد عدة جولات مرهقة في بعض القرى أن الصعوبات التي لم تخطر له على بال تكمن – حقيقة – في كيفية إقناع الناس بجدوى المشروع من الأصل(...) كان ثمة من يلوِّح بيده قائلاً بدهشة: مدرسة في آخر الزمن وما الفائدة من ذلك؟"[2]، وتتدعم تلك الدلالة في المفارقة التي تظهر محجوباً وهو يسخر من تقلبات مجتمع القرية، وحالة انعدام التوازن الحاصلة داخلها، فـ"عندما أبصر محجوب من مكانه تحت شجرة التوت بقميرة القابلة تمرق من جانب المدرسة حافية القدمين، وعارية الرأس، تتحدث إلى نفسها، أو إلى الملائكة، بصوت مسموع ضرب كفًّا بكفٍّ وقال:

– قد يأتي يوم أكون فيه أنا العاقل الوحيد في هذه القرية!!"[3]. إضافة لما

---

(1) عين الشمس، ص121.

(2) المصدر السابق، ص 56.

(3) المصدر السابق، ص164.

سبق وتدعيماً له تقوم الشخصية بتكثيف الرؤية تجاه الخلفية الاقتصادية من خلال عبارة مكثفة تدين في طياتها الانتهازية الاقتصادية ممثلة في رمزها الهدار؛ وذلك في حواره مع منصور: "هل تصدِّق يا محجوب أن زينب قد فقدت عقلها حقاً؟(...)

- لم أسمع بذلك ولكنني لا أستغربه!!

- لا تستغربه(...)

- أجل فالهدار يجنن قبيلة بعناده وسوء عشرته.."[1].

العبارة تأتي على لسان محجوب تُقرأ مرتين الأولى: بوصفها عبارة ساذجة ومن خلالها تكتسب قراءتها الأخرى: بوصفها عبارة محمَّلة بالدلالة على الرؤية في بعدها الشمولي وذلك ما ظهر- نصياً- في الحكم على موظف الحكومة - الانتهازي السلطوي- عبر وصف محجوب ليديه فقد "وصفهما محجوب بعد مصافحته له بأنهما لزجتان وكأنهما مدهونتان بالغِرَاء.." [2].

ب - وضوح الرؤية :

1- رواية جرح الوردة:

تظهر شخصية الصادق لتحمل الرؤية في بعدها المكثف، فالشخصية تكتسب بعدها الميتافيزيقي من شذوذها عن السائد في عصر الطفرة النفطية عبر تبسيطها الأمور التي تعتبر من الضروريات عند غيرها؛ فـ"الحياة عنده لعبة يلعبها دون أن يفكر في ربح أو خسارة، يسخر من الناس الذين يخافون الموت، ويسخر من أولئك الذين لا همَّ لهم إلاَّ المرأة"[3]، تعارض الشخصية مع المتغير حمل دلالتها على النمطي الثابت لكن في جانبه الفطري الرافض الاستجابة للتبدل الطارئ، فهذه فاطمة وقد

---

(1) المصدر السابق، ص155- 156.

(2) عين الشمس، ص122.

(3) عرس الخريف، ص15.

"عرفته هو الصادق ولا أحد غيره، الرجل الذي تهابه أكثر من أيٍّ مخلوق آخر في الحي، ولكنها لا تعرف السبب في ذلك، من يوم أن فتحت عينيها على الحي وجدته في طريقها كأحد معالمه التي لا تزول"[1]، التعبير على الديمومة يحمل الدلالة على الصوت الأبدي الخالد الممثل للأيديولوجيا الإيجابية، الشاهد على خلل القيم الفطرية بعد ظهور النفط[2]، الطابع الغيبي المقدس يجعل المجذوب أداة مثالية لتلخيص الرؤية، وتكثيفها وكسر حدة التعليق المباشر- من قبل الراوي- على الأحداث، ويبدو أن الاهتداء إلى أهمية نموذج المجذوب قد حدث مع التقدم في أحداث الرواية، بل وفيما بين أجزائها، وهو ما تأكد في غياب الشخصية عن الجزء الأول: جرح الوردة، وكذلك في التناقض في تقديمها بين الجزأين الثاني والثالث: عرس الخريف، وآخر الطريق[3].

استطاعت الشخصية تكثيف الدلالة الأيديولوجية للأحداث والشخصيات بإطلالها عليهما في اللحظة الحاسمة؛ لتتولى التعليق بصوتها المحمَّل بالرؤية الإيجابية التي تتجاوز الراهن؛ فحقيقة عبد الغني الانتهازية تتبلور على لسان الصادق إلى درجة تتخطَّى النموذج المدان إلى إدانة البنية الاجتماعية برمَّتها، فـ"الصادق يقول:

- الناس دائماً مع القوي، بدلاً من أن يذهبوا إلى عبد الغني ويؤدبوه تركوه كالطفل المدلل والتفتوا إلى فاطمة؛ فاطمة لأنها ضعيفة حتى الكلاب صارت

---

(1) آخر الطريق، ص7- 8.

(2) لاحظت سيزا قاسم أن شخصية الخضر في ثلاثية نجيب محفوظ قد استمرت على صورتها الأولى حتى نهاية الأحداث، فقد ظل الخضر شيخاً على قيد الحياة رامزاً للثبات والأبدية. ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص51.

(3) في الجزء الثاني من الرواية – عرس الخريف- تُقدَّم شخصية الصادق بوصفها ممتنعة عن السعي وراء المرأة، لكونه سعياً رمزياً وراء النزوة، فهو "يحمل على ظهره خمسة وأربعين عاماً قضاها كمن يجري وراء الرياح من غير أن يفكر في زوجة أو ولد". عرس الخريف، ص15. أما في الجزء الثالث – آخر الطريق- فتُقدَّم الشخصية ذاتها وهي مرتبطة بعائلة وزوجة حافظ عليهما بعد ظهور النفط؛ فهو "فلم يغير أثاث منزله ولا غيَّر زوجته الطويلة النحيلة كنخلة عتيقة". آخر الطريق، ص8.

تنبح عليها"[1]، ومن خلال ارتباط الصادق بفاطمة وقضيتها تتجسد تيمة "متواترة في الرواية العربية وهي أن شخصية المجذوب تقترن دائماً بشخصية امرأة مأزومة تعيش مأساة، يعكس المجذوب الوجه المأساوي لمحنتها ويجسد شراسة الواقع المادي عليها"[2]، بل إن شخصية الصادق تتجاوز ذلك إلى ممارسة دور المحرِّض للشخصية النسائية على التمرد على القهر، فها هي فاطمة "تحتسي الشاي، وتفكِّر في كلمات الصادق التي شعرت بها ككائنات حية تجري من حولها في جلبة كبيرة، تذرع الحجرات الواسعة، وتهز الصمت، تدور من حولها، وتشعر بها تنزل من ظهرها كحشرات ذات أرجل رفيعة مدببة، ليس هناك من تقاضيه إلاَّ نفسها، وحسابها مع نفسها يبدأ من اليوم الذي ولدت فيه، وربما قبل ذلك بزمن طويل حسابها مع نفسها إذا ما بدأته فلن تنته (كذا) منه، ومع ذلك يجب أن تبدأه"[3]، ويمتد التحريض ليشمل عمر الفحام - الشخصية الأخرى المأزومة- فهو يستشعر "بأن الصادق ينفخ في قواه الخامدة، يهزُّ إرادته الغافية من حيث يدري أو لا يدري"[4].

الحصيلة الدلالية لشخصية المجذوب تتلخص في قيام البنية بتكريس الرؤية الإيجابية عبر نموذج لم يتلوث بأدران زمن النفط باعتبار المجذوب تجسيداً للفطرة؛ فهو النموذج الفطري المصرُّ على أن يعيش زمنه النقي الفطري بعيداً عن زمن النفط الملوث؛ فقد "كان الوحيد في الحي الذي نأى بنفسه عن بريق وأوهام جنة النفط، ظل يعيش حياته كأنه لم يسمع بها"[5].

(1) عرس الخريف، ص18.

(2) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، ص134.وفي هذه الدراسة أشار طه وادي إلى النصوص التي تناولت شخصية المجذوب، ومنها: رواية أزهار الشوك لمحمد فريد أبو حديد، وثلاثية نجيب محفوظ.

(3) آخر الطريق، ص10.

(4) عرس الخريف، ص18.

(5) آخر الطريق، ص8.

2- رواية ليالي نجمة:

تقدم شخصية إبراهيم البحري بوصفها نموذجاً ناضجاً لشخصية رجل الدين الصورة المصنفة من قبل الذهنية المتخلفة في عداد الأولياء الممتلك القدرة على اختراق المغيب والمستور.

ضآلة المساحة الممنوحة للشخصية داخل البنية المضمونية لم تقف عائقاً أمام تحولها إلى صوت أيديولوجي مكثف للرؤية عن الواقع بصفة عامة، وعن الجانب المعرفي المنتمية إليه بصفة خاصة، ذلك أن حجم الدور لا يحدد قيمة الشخصية فهي تتحدد بنوعية الدور وما يحمله من دلالات[1]، وهذا ما تجسد في شخصية إبراهيم البحري المكثفة مضمونياً.

دلالات الشخصية تنطلق من إدانة الذهنية المتخلِّفة المتعاملة مع الظواهر المرضية بإرجاعها إلى الميتافيزيقي فما أصاب إبراهيم البحري هو عاهة جسدية أصيب بها بعد تعرضه للتعذيب على يد المحتل، لكن رموز التخلف في فضاء المدينة القديمة تصرُّ على أنه قد غادر العالم المادي إلى عالم الروح أو الغيب، فـ"إبراهيم البحري الذي خرج من السجن كما يقول أهل المدينة القديمة رجلاً مباركاً لا ينتمي إلى الدنيا بقدر ما هو قريب من السماء ناطقاً بلغة سكانها التي لا يفهمها أحد غيره"[2]؛ فقوى التخلف لا تتجه إلى البحث في الأسباب الجسدية أو النفسية المفضية به إلى هذه الحالة، فقد "صنفه زبائن المقهى في خانة الدراويش والمجانين وصاروا يتعاملون معه على هذا الأساس دون مراجعة لما هو كائن"[3]، ما سبق حمل دلالة تخلف المجتمع المستند في مواجهة معضلات الواقع المادية على ثقافة غيبية ساذجة تسري من قاع البنية إلى قمة الهرم السياسي، فهذا إبراهيم البحري وقد "خلع طاقيته ليحك فروة رأسه المتسخة، ولكنها سقطت منه على الأرض، وقد

---

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص149.

(2) ليالي نجمة ج1 ص170.

(3) المصدر السابق، ج2 ص148.

امتدت أكثر من يدٍ لالتقاطها كما لو أنها طاقية الصوفي الكبير عبد السلام الأسمر، يد المرشح الفدرالي كانت أسرع من بقية الأيدي وهو الذي فاز بشرف نفض الغبار عنها ووضعها على رأس إبراهيم البحري"[1]، ويستمر الانتقاد ليوجه هذه المرة إلى المرجعية الدينية بوصفها المسؤولة عن تجهيل المجتمع، ووضعه في سياق البدع، وتيار الخرافات؛ وفي ذلك مؤشر دلالي على تخلف المجتمع بصفة عامة ورموزه الدينية بصفة خاصة، وأبرز علامات ذلك التخلف هو عدم ردِّ الظواهر إلى أصولها وذلك بإسنادها إلى الخرافة والمغيب[2]؛ فالشيخ "عبد الرحمن الغاوي هو أول من أشاع فكرته الظالمة عنه حين كان يشير إليه على أنه رجل مبارك، انطلاقاً من قناعاته الساذجة بأن الإنسان إذا أصيب في عقله فإنه ينتقل بروحه إلى عالم السماء لانقطاع الخيط الذي يصله بحياة الناس ومشاغلهم على الأرض، ولأنه يكتسب لغة أخرى غير مفهومة من أحد"[3].

الموقف المناقض يظهر في موقف أحمد الجرايدي - رمز الوعي المتعامل مع الظواهر بمنطق عقلاني يرجع الأمور إلى مسبباتها- المتفهم حقيقة إبراهيم البحري، القادر على تفسير لغته الرمزية المكثفة[4]، ويكشف ارتباط البحري بالجرايدي عن تجاوزه البعد الميتافيزيقي إلى استعادة جانبه النضالي المغيب، وهو ما ظهر في مشهد المظاهرة عندما يتقدم إبراهيم البحري الصفوف حاملاً الجرايدي على كتفيه، كاشفاً عن دلالة تهميش المناضل ووضعه في خانة المغيب، طارحاً النقيض ممثَّلاً في الجرايدي الذي حدد معضلة البحري وعرف طريقة التعامل معها، حيث "كان يجب علاجه منذ البداية بغير سجنه في عالم الغيبيات"[5].

تضطلع شخصية البحري بنقل جانب مهم من الرؤية المطروحة عن مختلف

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص262.

(2) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص150، والتخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص161

(3) المصدر السابق، ج2 ص148.

(4) ينظر: المصدر السابق، ج2 ص147- 148.

(5) المصدر السابق، ج2 ص149.

الخلفيات؛ بلغة مكثفة ارتقت إلى مستوى تكثيف العبارة متماهية مع ما قام به بعض الروائيين والمسرحيين عندما أجروا "أخطر العبارات وأعظمها على ألسنة المجانين، والبهاليل، والمهرجين، والمعتوهين، والأطفال من شخوصهم؛ ليظفروا بمستويات تأثيرية وتراجيدية أعلى!" [1]، وهو ما اضطلعت به شخصية إبراهيم البحري من خلال إدانة البنيتين السياسية، والاقتصادية: "بدأ إبراهيم البحري نوبة أخرى من الهذيان، فقد ضرب الهواء بيده وقال:

فاض الكيل ولا غالب إلا الله، بني آدم أسوأ من بني قرد يأكلون الثمار ويبولون على الشجر.

هزَّ الجرايدي أنبوبة النرجيلة وهتف قائلاً:

- بالفعل يا عمنا إبراهيم، والله أسوأ مائة مرة"[2].

كما تكشف اللغة المكثفة عن إدانة الأيديولوجيا السياسية القائمة على التعددية الحزبية وما يسودها من فساد، "اقترب من المرشح الفدرالي، ولكنه توقف قبالته دون أن يمد له يده، قلّب فيه عينيه الذاهلتين بتمعن ثم سأله:

- حضرتك جزار!!

انحنى الغاوي على المرشح الذي انهمك في مسح عرقه بمنديل أبيض وهمس في أذنه:

- لا تؤاخذه يا أستاذ، الرجل درويش، إنه من أهل الآخرة..

- ابتسم المرشح وقال: تعني رجل مبارك!!

ثم اتجه بخطابه إلى إبراهيم البحري مرحِّباً به:

- تفضل يا عم إبراهيم، اجلس هنا بجانبي"[3].

---

(1) رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، نجيب سرور، ص109.

(2) ليالي نجمة ج1 ص175- 176.

(3) المصدر السابق، ج1 ص262.

شخصية المجذوب تمارس فعلها الواعي في الذهنية المقابلة؛ المتصفة بالسذاجة والغفلة عن ما يحدث داخل المؤسسة السياسية من فساد، فما يبدو للذهنية المتخلفة جهلاً من قبل الشخصية الدينية يمثل في وعيها أعلى مستويات الوعي الأيديولوجي، ويتجسد ذلك في موقف إبراهيم البحري من البطاقات الانتخابية: "تطوع عبد الرحمن الغاوي بمهمة توضيح ما غمض على الدرويش الذي لا يعرف الفرق بين بطاقة الانتخابات التي يسمع بها لأول مرة وكتيب التموين الذي يدوخ بعض الناس (...) صفعه على وجهه وصاح فيه بغضب:

هل تظنني حماراً لا أفهم؟

ثم قام وغادر المقهى وهو يتمتم بشتائم لا أول لها ولا آخر"[1].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص263.

المطلب الثاني
شخصية المثقف [1]

❖ توطئة :

تتمتع شخصية المثقف بأهمية تميزها عن غيرها من الشخصيات باعتبارها ممثلة لدائرة الوعي الفاعل داخل المجتمع؛ ومن ثم فهي المقياس الحساس المنعكس عليه حركة الواقع سلباً أو إيجاباً؛ ما سبق يجعل الشخصية مؤهلة للتعبير عن الأيديولوجيا التي يتبناها الكاتب في بنية النص الروائي.

وتبرز أهمية الشخصية المثقفة - في البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى- من وجودها المطرد؛ وإن غابت فقد كان ذلك في رواية الجريمة المتمتعة بخصوصية فرضتها طبيعة المرحلة التي دارت فيها أحداث النص وذلك إبَّان الكفاح الوطني ضد الاحتلال، حيث فضَّل الكاتب أن يكون المنظور من خلال الجانب الصدامي العسكري.

وباعتبار أن الدراسة قد اتجهت إلى رصد إيقاع التفاعل النصي الذاتي لتحديد الرؤية العامة فإن هناك ملحوظة تسترعي الانتباه وهي انتماء الشخصيات المثقفة إلى حقل معرفي واحد؛ وهو حقل التعليم باستثناء أحمد الجرايدي في ليالي نجمة، لتتماهى مع بقية الشخصيات في الخلفيتين الاقتصادية والسياسية من جهة انتمائها إلى الطبقات المسحوقة والمهمَّشة التي مثَّلها المعلم.

لا تغري شخصية المثقف في البنى المضمونية بكثرة التمحُّل لمحاولة رصدها وحصرها ضمن أطر محددة إذ سرعان ما تمتح قراءتها عن انقسامها إلى بعدين

---

(1) من المهم - هنا-التأكيد على مفهوم المثقف المتحدث عنه في الدراسة حيث يمكن تمييزه عن المتعلّم بأنه ذلك النمط من الشخصيات المتعلِّمة المكتسبة خصوصيتها من حملها مشروعاً إصلاحياً للواقع مؤسساً على مفاهيم علمية أو أيديولوجيا محددة تحاول إصلاح المجتمع ببعديه الثقافي والحضاري. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 72- 73.

الأول: سلبي أو أحادي الجانب وتجسد في الروايات الأولى: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة، والآخر إيجابي يتسم بشمولية الطرح لشخصية المثقف وقد ظهر في روايته الأخيرة: ليالي نجمة؛ ووفقاً لذلك سيتم تتبع شخصية المثقف من خلال ثنائية: الاغتراب والتواصل.

أ- اغتراب المثقف[1]:

1- رواية المطر وخيول الطين:

لا تكتسب شخصية الأستاذ عبد الحفيظ بُعداً مضمونياً عميقاً، أو دلالياً واضحاً داخل بنية النص عند تصنيفها في خانة الشخصيات المثقفة، على عكس غناها المضموني في خلفيتها الاجتماعية بتجسيدها صورة الأب القاهر، الذي يبرز صفة من صفات المثقف المتراجع الانهزامي عبر قهر المرأة؛ المتناقض مع طبيعة المثقف الإيجابي المساند لحريتها[2]، فالشخصية تخرج من هذه الدائرة إلى صفة المثقف المتراجع إلى التزمت بممارسته القهر على زوجته وابنته، أما في جانبها المعرفي فتبدو الشخصية باهتة في تقديم صورة المثقف الانهزامي المعتزل قضايا واقعه، وكأنها تجسِّد على خجل نمطاً من الاغتراب والغياب عن التفاعل الإيجابي مع المتغيرات الحاصلة زمن النفط، فقد "تميَّز بين سكان الشارع بوقاره المتزمت، وحياته الجادة، وصرامته، وعزلته، وملازمته لبيته عند رجوعه من عمله"[3]، ولا تكتفي البنية في جانبها المعرفي بإطلاق صفة تقترب من الاغتراب بل تتجاوزها إلى الوصف بالهروب والتراجع عن أبسط مبادئ المثقف والتزاماته؛ فالأستاذ عبد الحفيظ يُظهر سلبية المثقف وانهزاميته؛ بتخليه عن وظيفة التدريس والعودة إلى المجتمع النمطي السابق؛ ليمارس دور الأب القاهر حاملاً دلالات انهزام الوعي

---

(1) اغتراب المثقف أو اغتراب البطل يمكن تحديده في شعور الشخصية بعدم وجود تشابه بينها وبين بقية الشخصيات في التوجهات أو التطلعات، فالمغترب يحاول إخضاع المجتمع لذاته التي تصبح مركزاً يفتقد التواصل مع محيطه. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص21.

(2) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص79.

(3) المطر وخيول الطين، ص11.

وسيادة التخلف؛ لكن ما يؤخذ على البنية المضمونية - لرواية المطر وخيول الطين- عدم تركيزها على نقطة الهزيمة بحيث لم تتبلور حدثياً داخلها؛ وتم تركها لسلطة السرد الخبري، ويظهر ذلك في إقرار زوجته بسلبيته؛ فقد "تزوجته وهو مدرس ولكنه ما لبث أن هجر وظيفته واشتغل بخياطة الحقائب النسائية، وهي مهنة ورثها عن أبيه وأتقنها في صباه، هجر عمله لأنه لم يشأ على حد قوله أن يظل مربوطاً إلى عجلة الحكومة يدور في الاتجاه الذي تدور فيه وهو لا يملك أن يغيِّره"[1]، بهذا المقطع الصغير تتلخص دلالات هزيمة المثقف وهروبه من مواجهة السلطة، وفي ذلك ظلم للشخصية جعلها ناقلة للحدث وليست فاعلة فيه أو متفاعلة معه، مكوِّنة نموذجاً ناقصاً في حاجة "إلى الكثير من التطوير، والكثير من التكثيف"[2]، لكي تستطيع إبراز الرؤية الخاصة بالخلفية المعرفية، ويتجلى ضعف البنية في إبراز دلالات الهروبية في حدث غاية في الأهمية الدلالية وذلك عندما رضخ إلى المرجعية الدينية في اتخاذ أكثر القرارات حساسية في حياة أحد أفراد أسرته؛ فيقول لزوجته "سوف أعمل بنصيحة الشيخ وأزوج وردة من مسعود"[3]، الموافقة حملت دلالات هزيمة الوعي وسيادة مرجعية نمطية لا تسمح بالتجديد، ما يؤكد أن "قوى العقل القادر حقاً على خلق التاريخ والسيطرة عليه تبقى منفصلة عن الزمن والواقع، بينما يحظى المألوف من الأفكار والعواطف بالدور الرئيسي في ممارسة الحياة"[4].

2- رواية عين الشمس:

صورة المثقف تأخذ بالتبلور؛ فقد حملت شخصية منصور أبعاداً مضمونية جسدت طبيعتها القلقة المتوترة في علاقتها مع الواقع بمستوياته المتعددة.

أهم بُعدٍ أفرزته الشخصية هو الصدمة الحضارية التي عانت منها عند انتقالها من القرية إلى المدينة، وما عكسته من آثار على تكوينها، وعلى تواصلها مع

---

(1) المصدر السابق، ص 86.

(2) دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، ص14.

(3) المطر وخيول الطين، ص180.

(4) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، الدار لعربية للكتاب، طرابلس- تونس، د. ط، 1988م، ص181.

بيئتها الأولى، من تلك الآثار إعادة اكتشاف الذات المتمظهر في التعرف على قيود الكبت أو العزلة التي كانت تعاني منها في فضاء القرية، بينما حملت المدينة بيئة أخرى يختلط فيها الحابل بالنابل، وتسقط في فضائها كل الثوابت التي حملها من مجتمع القرية الفطري[1]، ما خلق أزمة لدى المثقف تمثلت في انعدام التوازن بين الماضي والحاضر؛ فـ"يوم أن وضع قدمه في شوارع المدينة، سمع لأول مرة صرير حذائه ثم صرير أفكاره، ثم حاصرته غربة قاسية ولكنه ما لبث أن ألف الوجوه والصخب كما ألف الشقاء والوحدة"[2].

إعادة اكتشاف المثقف لذاته يتم عبر التواصل مع مجتمع مختلف عن مجتمعه القروي المحافظ، وإن كان لا يختلف عنه جذرياً في مستوى التخلف الاقتصادي أو الاجتماعي، لكن بيئة المدينة توفِّر للشخصية القروية الخلاص من رقابة البنية الاجتماعية الضيقة، ما يسمح لها بأن تفرغ كبت الغرائز والعواطف التي لا يسمح لها مجتمع القرية المحافظ بأن تنفلت من عقالها[3]؛ فتستغل الشخصية فرصة التحرر من الرقيب للتواصل الجنسي مع المومس؛ التي لا تخطئ الاختيار بخبرتها الطويلة، وكأنها تعرف معاناته ورغبته في خوض تجربة رجولته والتعرف على الجانب الآخر من ذاته، فقد "كان يتميز عنهم بمظهره الريفي، ووجهه الشديد الشحوب، وبما يوحي بأنه لن يتراجع عن الخوض في أيِّ بركة تصادفه حتى أذنيه أو حتى القاع"[4].

غربة المثقف داخل الواقع الحضاري تتحول إلى غربة أشد وطأة بعد العودة إلى البيئة المتخلفة، أهم مظاهرها تفرده بحمل الوعي داخل البيئة المنغلقة، حيث كان "كل ما أحضره من متاع رخيص أغلبه يتألف من الكتب المدرسية والملابس

(1) ينظر: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، محمد عزام، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م، ص100.

(2) عين الشمس، ص10.

(3) ينظر: شرق وغرب.. رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، ص10.

(4) عين الشمس، ص 97.

القديمة، وقد كان لذلك رد فعل ساخر ومندهش في نفوس أهالي القرية لخَّصته إحدى النسوة بقولها: أن ولد عبد الكريم كفأر الجامع ليس عنده ما يعطيه فهو لم يحضر معه من المدينة سوى بعض أوراق مطوية"[1]، فالمثقف يتحرك داخل مجتمع لا يمتلك القدرة على التواصل معه، ما يحمل دلالة عجز عن التحرك الفاعل من أجل تغييره، ويظهر العجز عن التواصل في اكتشاف سكان القرية أن منصوراً لا يقدم مشروعاً يحمل نتائج ملموسة، بل يكتفي بالتنظير والتبشير، وفي ذلك دلالة على إدانة مزدوجة للواقع المتخلف من جهة؛ وللمثقف "الذي لم يرزق القدرة على العمل الجماعي المنظم، والذي لم يؤتَ القدرة على قيادة المجموع"[2] من جهة أخرى، فقد كان منصور "يتحدث إليهم بلغة محمومة مستغرقاً في دهن جراحهم بالمراهم، وشاعِراً في أثناء ذلك بلذة لا توصف، كان كمن يتصدى لعدوه حاملاً في يده سيفاً من الخشب حين ذكر لهم أن ثروة النفط سوف تعمُّ على كل الناس في المدن والقرى والصحراء في زمن لن يتعطل أكثر مما تعطل"[3]، عدم امتلاك القدرة على التغيير يجعل المثقف يتحول إلى "شخصية مغتربة لم تنجح في خلق تواصل مع محيطها الذي تعيش فيه"[4]؛ فالمثقف لا يحمل لهذا الواقع سوى الوعود المليئة بالأحلام المجسِّمة عجزه عن الفعل من جهة، ومن جهة أخرى فهي تمثل صدمة المجتمع في المثقف الذي لا يمتلك مشروعاً واضحاً، وحصيلة ذلك كله اتساع الهوة بين الجانبين[5]، تلك الهوة التي تكشف دلالات التخلف على المستوى المعرفي المتمظهر في التخلي عن مساندة مشروع المدرسة وسيادة المرجعية الماضوية من خلال شخصية الفقيه، ومن ثم فالدلالة التي كثفتها علاقة المثقف بالمجتمع هي وجود معضلة مزدوجة بين مثقف ممتنع عن التحرك الإيجابي يكتفي بالعلاقة العاطفية

(1) المصدر السابق، ص16.

(2) البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص276.

(3) عين الشمس، ص 81.

(4) الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص251.

(5) ينظر:حوارات وأحاديث، حنا مينا، ص272، وبين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص36

المحللة للمجتمع، لكنه لا يستطيع الانصهار معه وإخضاعه لتلك التحليلات[1]، وبيئة متخلفة ومنغلقة على منظومة سلبية من العادات والتقاليد، فقد "كان ومنذ عودته إلى القرية كالطير الذي يغني في البرية، أو الذي يغني فلا يجيبه إلاَّ جناحه،- كما يقول المثل - وتوغَّل في دنيا الأوهام بعناد طفل وسذاجته.." [2].

الاكتفاء بدور المنظِّر يتجسد - على صعيد البنية المضمونية- في حركة المثقف وتعامله مع الجانبين الاقتصادي والمعرفي؛ حيث تحضر الأفعال الدالة على الإبصار والسماع حاملة دلالات العجز والاكتفاء بدور المشاهد: "رمق الفلاحين بعين سائح، وتذكَّر ما كان يقرأه في كتبه المدرسية عن الزراعة الحديثة والتقنية فلم يعثر على أيٍّ شيء من ذلك"[3]، هذا في مستوى البنية الاقتصادية أما في جانب البنية المعرفية فقد جاء الصراع بين الثقافة الموروثة والثقافة الجديدة العاجزة عن المواجهة[4] عبر مواجهة المثقف للفقيه رمز الثقافة الماضوية؛ تلك المواجهة جاءت ضعيفة لعدم تفعيلها سردياً أو حوارياً، وكأن البنية تتعمد تهميش المثقف وإعطاء مهمة مواجهة الفقيه لشخصية عبد الكريم المناضلة، حيث يظهر منصور وقد "تمهَّل عند مروره بالقرب من الجامع ومدَّ بصره نحو السقيفة الخربة حيث تتدفق موجات متتابعة رتيبة من الأصوات في نغمات مكرَّرة، الأطفال صغار يردِّدون آيات من القرآن ويتمايلون، وقف يهز رأسه كل شيء كما هو.." [5].

ويظهر العجز من جديد في القطيعة المكانية عندما يقرر الانتقال إلى السكن في المدرسة بوصفه نوعاً من الاحتجاج على الواقع، ودلالة على اغترابه عنه وانطواء على مشروعه العاجز عن تنفيذه، حيث "أقام في المدرسة كراهب بوذي لا يختلط

---

(1) ينظر: العالِم والمثقف والأنتلجنسي، الطاهر لبيب، (الثقافة والمثقف في الوطن العربي، الطاهر لبيب وآخرون، سلسلة كتب المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1992م، ص29).

(2) عين الشمس، ص136.

(3) المصدر السابق، ص30.

(4) ينظر: صراع الأجيال في الرواية الإماراتية، الرشيد بوشعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997م، ص60.

(5) عين الشمس، ص30.

بأحد وينفق الساعات الطويلة في تصفح كتبه القديمة ومراجعة أفكاره(...) ولم تخرجه من عزلته أعراس القرية ولا حفلات الختان الصاخبة(...)واقتصرت علاقته بالقرية على السير في الجنازات"[1]، العزلة والاغتراب يظهران في حركة الشخصية المتصفة بالتراجع فهي تبدو "في حركة دائمة من الانسحاب المستمر، والعجز عن مسايرة، ومعاداة الخارج... مع نمو متزايد للقطيعة بين مكونات العالم الداخلي للشخصية وبين تلك المكونات الأخرى التي يتم فرضها من خلال شروط الخارج، ومع يمليه من أنساق ومواضعات"[2]، الحركة المنسحبة باعتبارها مدانة من قبل الرؤية تكرس إدانتها في نهاية الشخصية التي كانت معبرة عن الفشل؛ حيث تبدأ من العجز عن إنقاذ زينب من محنتها ولتنتهي بعلاقته غير المشروعة مع مريم التي تركها لمصيرها فارًّا من القرية؛ منهياً – بذلك- حركة انسحابه وتراجعه عن مبادئه، ومؤكداً اغترابه؛ والمقطع الحواري الداخلي الذي تنغلق عليه الأحداث ينفتح على تلك الدلالات؛ حيث يقول فيه: إن "قرية الوادي سوف تبقى ما بقي على قيد الحياة دمعة في العين حارقة لا تسقط ولا تجف، ونزيف الحنين لن يتوقف قط، أولئك الناس والفتاة التي منحته عمرها، العالم باتجاه المجهول سوف يحتويه كذرة من الغبار تحملها الريح من مكان إلى آخر"[3]، وفي الحصيلة تتكشف شخصية المثقف - العاجز المغترب- عن ثلاث اتجاهات وهي: فقدان التكيف مع الذات واسترداد الوعي من جديد، وفقدان المقدرة على إيجاد تواصل مع المجتمع، وأخيراً الفشل في فهم الطرف الآخر ممثلا في المرأة[4]، وجماع ذلك كله حمل المثقف نظرية رومانسية لإصلاح الواقع لكنها مفتقرة إلى أداة التنفيذ المتمثلة في قاعدة منظّمة تتفهمها وتضطلع بحملها معه بدلاً من بقائه منفرداً[5].

---

(1) المصدر السابق، ص154- 155.

(2) ملامح البطل المغترب، محمد كشيك، (مجلة فصول، المجلد11، العدد 4، شتاء1993م، ص298).

(3) عين الشمس، ص173- 174.

(4) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص 157.

(5) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص156- 157.

البعد الدلالي العام للشخصية حمل تطوراً للرؤية عن سابقتها؛ وقد تجسَّد في تحويل شخصية المثقف إلى منظور يقوم بتبئيرها؛ عندما تصبح عينا منصور عدسة تتجول وتصبغ الواقع بأيديولوجيا إيجابية ناقدة لأخرى سلبية، فقد "راح يحملق فيما حوله، تعتريه الدهشة بينما ينقل بصره من جهة إلى أخرى، المشهد الذي يطالعه لم يتغير كأنه مجموعة رسومات مهملة في كراسة قديمة (...) تطلّع إلى البيت ذي الطلاء الأبيض من موقعه بالقرب من المدرسة، وفكّر بأن كل الذين يسكنونه قد أصبحوا من المجانين وليس زينب وحدها(...) نظر إلى البناء المدرسي وفروع الأشجار التي لم تنزع منها أوراقها، وتحسَّر عند ذلك على ما أنفقه وأبوه من جهد ووقت في إقامته (...) كان يدير عينيه في أطفال المدرسة الذين يتصايحون ويتراكضون في جلبة شديدة أغلبهم حفاة، وعلى وجوههم تنطبع واضحة آثار سوء التغذية، يمدُّ بصره في جنبات القرية إلى أقصى ما يستطيع فلا يرى إلا البيوت التي تستحم في الشمس ومئذنة الجامع تنتصب كالرمح"[1]، في المقاطع السابقة تحمل الأفعال الدالة على الرؤية البصرية دلالة عجز المثقف لكنها في الوقت ذاته حملت دلالة كونه عدسة يحركها الراوي داخل الواقع المتخيل، ويتولى عبر وعيها عكس بؤر التوتر والإدانة داخله، وقد كان بالإمكان أن يبدو الدور أكثر إقناعاً من خلال إعطاء دور للصراع الدرامي "بين العائد المثقف بلغة الشهادات !! وبين شيء يعتمل في بيئتِه الريفية المتخلفة ولكن السياق الروائي لا يلتفت إلى هذه النقطة"[2].

الرؤية المنقولة عبر المثقف تتجه إلى الأوضاع الاقتصادية، والفروق الاجتماعية المدانة عبر وعيه، وها هو يقول: "إن ذلك المنزل الفاخر يبدو من جميع الزوايا وكأنه يقع في الطرف الآخر من الكرة الأرضية وليس في قرية الوادي"[3]، وتنتقل الرؤية من إدانة النماذج الانتهازية في فضاء القرية إلى إدانة نظيرتها في فضاء المدينة؛ ممثلة في رب العمل وكأنها تدين رأسمالية طارئة بعد ظهور النفط،

---

(1) عين الشمس، ص 7، 140، 154.

(2) دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، ص 109.

(3) عين الشمس، ص 10.

وتوجه نقداً متماهياً مع الأيديولوجيا السائدة زمن الكتابة تدين ظاهرتي الأجرة ورب العمل، فـ"عندما يتقاضى أجره الزهيد في نهاية الأسبوع، الأجر الذي لا يساوي خُمس ما ينفقه من جهد، كان صاحب المصنع يوجِّه إليه نظرة من يقول أن ما يأخذه أكثر مما يستحقه"[1].

حصيلة البعد الدلالي تتلخص في هزيمة الوعي أمام قوى التخلف وكأن البنية تعكس صورة المثقف في الواقع الموضوعي؛ تلك الصورة التي تظهر الشخصية في وضع من "لا قدرة لها على المساهمة في التغيير، وإنما تنتظر أن يأتيها دون تعب، في حين تظل تكتفي بممارسة الهروب من الواقع، فهي بالتالي شخصية مهمشة لا دور لها في التغيير"[2]، ويظهر غياب منصور عن دائرة الفعل- نصياً- في غيابه عن العمل الجاد في مشروع المدرسة، وترك أمره إلى والده، وقد كان الأولى أن يكون التحرك نابعاً منه؛ فبوصفه ممثّلاً لدائرة الوعي فهو من سيقنع الناس بتأثير المدرسة في حياتهم[3].

3- رواية جرح الوردة:

شخصية المعلم أحمد في رواية جرح الوردة، تتفاعل - نصياً- مع شخصية منصور في رواية عين الشمس، عبر تجسيد صورة المثقف المغترب، وإن تقدمت الأولى على الأخرى بمستوى الطرح المضموني فإن ما غاب عنها هو الصراع الروائي الذي كان من الممكن أن يجعلها تلعب دوراً مهمّاً في الرؤية المطروحة من خلال ذلك الصراع[4]، فلم يستطع الصراع بَين الشخصية المثقفة وشخصية عبد الغني حول فاطمة -الرمز- أن يجسم حرارة التفاعل وسخونته بين الشخصيات المتناقضة أيديولوجياً، بحيث ظل خاضعاً للانفعالات الذاتية المعزولة، وكان من الممكن أن يكرِّس هروبية المثقف عبر هزيمته في صراع روائي أيديولوجي.

---

(1) المصدر السابق، ص157.

(2) الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص253.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص247.

(4) ينظر: انتقام الغزلان المسحورة، كامل عراب، ص71.

شخصية المعلم أحمد مهزومة لا تستطيع مقاومة الواقع المحافظ في علاقته بالمرأة، حيث "لا أمل في أن يستقبلها في بيته من غير أن يلحق به سخط التقاليد وحراب أهل الكهف"[1]، وليس للمثقف أيٌّ قيمة في الصراع على مستوى البنية الاقتصادية؛ فيخسر الصراع مع رمزها منذ الجولة الأولى؛ عندما يضطر إلى دفع الإيجار إلى مالك البيت المسنود بقوة القانون مع أنه هو من قام بصيانته[2]، كما يظهر عجز المثقف أمام السلطة بوقوفه عاجزاً عن مد يد العون إلى فاطمة لحظة القبض عليها في بيته من قبل شرطة الآداب، ولم يستطع أن يكفِّر عن عجزه بعد إيداعها السجن. فهذه "فاطمة في السجن وهو هنا يشرب الشاي، ملأه شعور بخيبته، وتفاهته، شعور لم يعرفه من قبل لهوانه على نفسه وعلى الدنيا من حوله، هل مازال يستحق الحياة بعد الذي حدث..." [3]؛ ليتفاعل - نصياً- مع شخصية منصور في تأكيد دلالات العجز المستمر والتردد عن المواجهة، المتمثل في موقفه من فاطمة، حيث "لم يحسن اتخاذ أيِّ خطوة في اتجاه فتاته لأن الأمر كان قد أفلت من يده، وكانت هي أشد جرأة منه، وأحسن قراءة للأحداث حينما اقترحت عليه أن يهربا إلى مكان آخر ويتزوجا ولكنه ظل مترددا"[4]، ومرد ذلك يعود إلى "طول المسافة بين أديولوجيته التي يحملها (...) وبين الواقع ذاته الذي هو نقيض الأديولوجيا التي يحملها"[5].

تنتقل الإدانة من المثقف إلى المجتمع بصفة عامة؛ فتهميشه يعود إلى غياب التجاوب معه من قبل واقع تحكمه بنية معرفية متخلفة، إضافة إلى طغيان الجانب المادي على جانب الوعي زمن الطفرة النفطية، فقد "تذكر مهنته التي أحبها من كل قلبه بالرغم من تواضعها في مجتمع لا يعترف إلا ببريق الذهب، إلا بالوظائف الكبيرة، إلا بالرجل الذي يتعلم كيف يكون حاوياً يلعب على كل الحبال"[6].

---

(1) جرح الوردة، ص48.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 60.

(3) المصدر السابق، ص205.

(4) الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص261.

(5) غائب طعمة فرمان.. حركة المجتمع وتحولات النص، خالد المصري، ص120.

(6) عرس الخريف، ص133.

شخصية المعلم أحمد تحمل بعضاً من صفات البطل الإشكالي[1]، المكتفي بحلم التغيير والتنظير له، لكنه يفتقد أدوات التغيير ما يتسبب في امتناع تحقيق مبتغاه، وهو بذلك يقف موقفاً متوسطاً بين البطل الإيجابي والبطل السلبي؛ حيث تعيش الشخصية حالة قلق مستمر، ورغبة في التغيير ورفض للقائم لكنها تفتقد وسائل تغييره فتفضل الانطواء والاغتراب[2] والحوار الداخلي الآتي يكشف جانباً من تلك الدلالة: "لو أنه فكَّر في أن يتخلَّى عن فضيلة الصمت ويسهم بالتالي في تيار الصخب الذي يدور بين الناس في المقاهي والطرقات، وراء الجدران، وفي المكاتب المغلقة لما وجد من ينصت له، لن يروق ما سوف يقوله لأيٍّ إنسان، فوجد أنه من الخير له أن يحتفظ به لنفسه"[3]؛ ليصبح ارتباط الشخصية بقصة ألف ليلة وليلة مؤشراً دلالياً- آخر- على ارتكادها وتقوقعها الناجمين عن الفشل في تحقيق مشروعها؛ حيث "كان يطل من قوقعته من حين إلى آخر، يقف بحذاء نافذتها ويروي لها حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، عندما لجأت إليه لكي يحميها من عبد الغني جبُن عن المواجهة، أغلق بابه وتركها كالريشة في مهب الريح"[4].

قراءة الشخصية إلى هذا الحد تجعلها ساعية إلى تأكيد دلالة مفادها: أنه كلما تصلَّب الواقع وازداد وضوح أيديولوجيا المثقف "ارتد المثقف إلى ذاته، وازدادت حدة ابتعاده عن معطيات واقعه، وهذا هو الذي يوقعه في بوتقة الاغتراب"[5]، لكن شخصية المعلم أحمد تتجاوز الاغتراب بإعادة ترميم الذات، ومن ثم يبرز الفرق الجوهري بينها وبين شخصية منصور ولتقترب من تكريس صورة البطل الإشكالي؛ الرافض التعامل مع الانتهازية السائدة، ويطرح بديلاً عنها ممثلة

---

(1) ظهر مصطلح البطل الإشكالي على يد جورج لوكاتش وتلقفه من بعده تلميذه لوسيان غولدمان وذلك للدلالة على شخصية البطل المثيرة تساؤلات والطارحة قضايا مرتبطة بالمجتمع، وهي في ذلك تبرز تناقضا بين قيمه الإيجابية الأصيلة وواقعه المنحط الذي لا يستجيب لهذه القيم ممثلاً في الواقع البرجوازي الاستهلاكي الحديث. ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص 64.

(2) ينظر: البطل الإشكالي، محمد عزام، ص10-11.

(3) جرح الوردة، ص 55.

(4) آخر الطريق، ص114.

(5) غائب طعمة فرمان.. حركة المجتمع وتحولات النص، خالد المصري، ص120.

في أيديولوجيا إيجابية وإن كان لايزال "يتمزق بين الواقع والممكن، والكائن وما يجب أن يكون، وهذه المعاناة تولد في أعماقه الاغتراب"[1]؛ لكن ما يميز هذا الاغتراب أنه مرحلة مؤقتة؛ تسفر عن التحرك في أحد الاتجاهين السلب أو الإيجاب[2]. هذا التحرك يتجلّى - نصياً- في رصد البنية حالة القلق التي عاشتها الشخصية عقب هزائمها المتكررة، ومحاولتها تجاوز الاغتراب، واستعادة الوعي بعد إصلاح أخطاء التجربة السابقة، فها هو "يعود إلى أمه، إلى البيت القديم الذي ولد فيه، إلى ذكريات صباه، من هناك يبدأ رحلة الثأر لكرامته، ومستقبله، فلا مستقبل أو حياة لإنسان بلا كرامة"[3]، التحول إلى استعادة الوعي يعني استبدال وسائل التغيير؛ فالاكتفاء بالنقد أو التنظير لا يجدي نفعاً؛ لذا تتحول الشخصية إلى دائرة الفعل الملموس عبر اشتراكها في المظاهرة؛ المتنفس الجماعي المعبِّر عن حالة الوعي الراكدة تحت الرماد، فقد "وجد أحمد نفسه في المقدمة، يا أحمد هذا يومك فلا تضيِّع الفرصة، يهود التجارة في هذا الشارع هم ذيل من ذيول السرطان الصهيوني، غضبك صار يعرف وجهته وهذا يومك. مضى في مقدمة المظاهرة يهتف بصوت عال يريده أن يكون أعلى الأصوات"[4]؛ الاشتراك في المظاهرة القومية أضفى دلالةً جديدة وهي: أن التغيير لا يمكن أن يكون فردياً وإنما يكون بالتفاعل الجماعي مع قوى الرفض؛ وهو ما تحقق بعد المظاهرة بالانضمام إلى إحدى الخلايا العاملة من أجل تغيير النظام، وعلى الرغم من وقوع المثقف في يد السلطة قبل تحقيق فعاليته المنظمة فقد نجح - دلالياً - في رسم الطريق الذي ينبغي أن تكون لكي يتجاوز المثقف سلبيته أو اغترابه بالانتقال من مرحلة البطولة في بعدها الرومانسي المكتفي بالتنظير إلى مرحلة النضال الواعي المنظَّم[5]، وذلك ما تفطن إليه المعلم أحمد: فهو "لن يتراجع على الرغم من معرفته بأنه مقدم على مغامرة غامضة لا يعرف إلى أين تقوده"[6].

---

(1) البطل الإشكالي، محمد عزام، ص16.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص106.

(3) جرح الوردة، ص206.

(4) عرس الخريف، ص152. وينظر: الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص263.

(5) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص278.

(6) عرس الخريف، ص155.

البعد الدلالي العام للشخصية تضطلع فيه بدور الحامل للرؤية في جانبها الإيجابي، تلك الرؤية تنطلق من إدانة ما طرأ على المجتمع من انسلاخ عن منظومة القيم واتجاهه إلى الوقوع في مزيد التخلف، حيث "كان من رأيه أن البلاد وهي تستحم بالنفط قد بدأت تتغير فعلاً، ولكنه تغير إلى الأسوأ، إلى ما هو أقبح، الغش صار له قواعد وفنون، الكذب ينبت ويورق في كل موقع، كان ما يشغله ولا يجد له تعليلاً مقبولاً هو هذا الفساد الذي يلهب النفوس كالحمى الصفراء، الإنسان يهترئ من الداخل، أما من الخارج فإن جسده يتغلف بالحراشف التي لها ملمس قاسٍ وجافٌ"[1]، كما أن الشخصية تتبنّى رؤية اشتراكية تدين المجتمع الليبرالي الناشئ من دون سابق إنذار، ما أدى إلى انتشار الفوضى داخله واختلال الموازين لديه؛ فهو يقول عنه: "لعل هذه المرأة قد تقاضت ثمن أول باخرة نفط غادرت ميناء طرابلس؛ فأصبحت بين يوم وآخر رمزاً لأرستقراطية بليدة، بلا نكهة، عفى عليها الزمن"[2].

انتقاد الطفرة النفطية يأتي عبر محاولة البنية أن يكون لجانب الصراع دور فاعل فيه؛ فالمثقف يدخل في صراع مع الرموز الانتهازية معوضاً – بذلك- التعليق المباشر عليها من قبل الراوي، مع بقاء الملحوظة قائمة وهي: أن الصراع لم يفعَّل – دراميا- لكي يحمل في ثناياه رؤية مقنعة بالأيديولوجيا الإيجابية المطروحة في البنية المضمونية، هذا الصراع يبدأ مع مالك العقار لكنه يتم داخل وعي شخصية المعلم؛ بوصفه تعبيراً دلالياً عن العجز عن المواجهة من جهة، وتكثيفاً للرؤية العامة المُدينة النموذج الانتهازي من جهة أخرى؛ فقد "نظر المعلم إلى صاحب الأرض، إلى وجهه السمين وطاقيته الحمراء التي تغمر رأسه كالخوذة، إنه بلا شك واحد من هذه المخلوقات الغريبة التي أفرزها مجتمع الطفرة، ورغم هذا فقد بات لزاماً عليه أن يدفع الإيجار، أن يقتطعه من قوته ومن حلمه في الزواج من فاطمة"[3]. ومن ثم فهو يتنصل من الواقع الجديد لأنه يتعارض مع الأيديولوجيا الإيجابية التي يتبناها؛ لينتقل إلى

---

(1) جرح الوردة، ص 55.

(2) المصدر السابق، ص 57.

(3) المصدر السابق، ص 60.

تجسيم صورة سلبية للمثقف الذي ينتقد الواقع ويتناسى أنه جزء من منظومته[1]، لكنه يبقى الشاهد عليه وعلى تحولاته السلبية؛ فـ"هذا المجتمع لم يسهم في صنعه لذلك فهو لا يعترف به يرفضه من أول رأس فيه إلى آخر رأس، مجتمع لم يدق مسماراً واحداً في بنائه المتهالك، وجده أمامه متخماً بفقره وتقاليده الرثة، وها هو يشهد تحوله المحزن والغريب إلى مجتمع شبه برجوازي تأكل أسماكه الكبيرة أسماكه الصغيرة"[2].

أما الصراع مع عبدالغني حول فاطمة فقد كرَّس صراعاً بين السلطة والمثقف، ومن ثم فإن اغتصاب عبدالغني لفاطمة، واستحواذه عليها، وانتزاعها من المثقف، حمل دلالة انتصار السلطة وهزيمة الوعي[3]، السلطة في معناها الشامل هي تضافر البنيتين السياسية والاقتصادية اللتين قامتا بتغيير المعايير والمقاييس؛ و"المسألة هنا لا تتوقف عند عبدالغني بل تتجاوزه إلى المجتمع الذي يغفر لأغنيائه ما لا يغفره لفقرائه، إلى السلطة الغاشمة وسوطها الطويل، الرجل الذي يخرج من وراء سور مقبرة ويصير وزيراً، أحلامه المزعجة تتحول إلى قوانين تعمَّم على كل الناس"[4].

خاتمة هذه القراءة - في شخصية المعلم أحمد- تتكشف عن ملحوظة مهمة أفرزها التفاعل النصي الذاتي وهي: أنه لأول مرة تتم الإشارة إلى المثقف المدان المتواطئ مع السلطة، ممثَّلاً في الصحافة الحكومية، لكن الدلالة على ذلك لا تتبلور إلى مستوى رؤية تدين تلك الفئة الانتهازية بل كانت - في حقيقتها – إدانة للمؤسسة السياسية المتحكمة في الجانب الإعلامي، الممارسة قمعها على جميع الصُعد بما فيها حرية التعبير، فـ"بالرغم من قناعته بأن الجرائد المحلية تفتقر إلى الرأي الحر، والقيمة الفكرية والثقافية فهو يواظب على قراءتها، عادة تعودها كشرب القهوة والنوم بعد الظهر"[5].

---

(1) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص180.

(2) عرس الخريف، ص133.

(3) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص35.

(4) عرس الخريف، ص135.

(5) المصدر السابق، ص130.

ب - تواصل المثقف :

تبرز شخصية أحمد الجرايدي في رواية ليالي نجمة بصورة مضمونية مكثفة تجعلها مستعصية على القراءة النقدية المنسجمة؛ فهي تطرح بعض التساؤلات، أهمها ما يتعلق بإمكانية تخلي الرؤية عن طرح صورة المثقف المغترب أو الإشكالي واستبدالها بصورة المثقف الإيجابي المتفاعل والمفعِّل لأيديولوجيته المطروحة تجاه مجتمعه؛ وهو ما تأكد - على صعيد التفاعل النصي- في التخلي عن طرح نموذج المعلِّم لكي يمثل شخصية المثقف بطرح بديل لها هو شخصية الصحفي؛ باعتباره الأكثر اضطلاعاً بهموم واقعه، والأقدر على رصد معاناة ذلك الواقع، كما أن ذلك الموقع يجعله قريباً من المؤسسة السياسية السائدة، ومن ثم فهو يخوض صراعاً أيديولوجياً معها عبر وسيلة إعلامية لها انتشارها بين مختلف الشرائح، وطرح المثقف الصحفي تعبير عن إيجابية مهنته؛ بوصفها وسيلة من وسائل الوعي. من التساؤلات الأخرى - التي تطرحها الشخصية- مسلكها داخل البنية عبر اضطلاعها بدور المتصدِّي لسلبيات البيئة اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، ومعرفياً، ما يجعلها قابلة للخضوع إلى التصنيف ضمن الشخصيات المناضلة، وتمرد الشخصية على التصنيف حملت مؤشراً على أن التفاعل النصي قد أبرز نموذجاً مثقفاً مغايراً لا يكتفي بتجسيد الاغتراب أو القلق ولكنه ينتقل إلى إبراز نموذج منفتح على تكثيف شخصيات أو نماذج متعددة داخله[1]، ما سبق يجعل الخوض في تحليل شخصية الجرايدي محتاجاً إلى قراءات توازي تعدد دلالاتها الأيديولوجية وأبعادها الواقعية، والرمزية.

وفقا للتفاعل النصي فإن القراءة المبدئية لشخصية الجرايدي تبرز البون الشاسع بينها وبين سابقاتها على صعيد التفاعل مع الأحداث، والشخصيات المتناقضة أو المتماهية معها أيديولوجياً، الأمر الذي انعكس- إيجابياً- على الرؤية العامة المقدمة في البنية النصية؛ فالنضج يظهر في تجسيد الشخصية دورين داخل

---

(1) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 68.

البنية المضمونية، الأول: هو دور المناضل الإيجابي، أما الآخر فهو: إبرازها معاناة المثقف في واقع متخلف؛ هذه الصورة الإيجابية تجعل الجرايدي يقترب إلى حد كبير من التماهي مع صورة البطل الإيجابي في الواقعية الاشتراكية؛ عبر خوضه صراعاً مشبَّعاً بالأيديولوجيا المنتصرة للطبقة المسحوقة في مواجهة قوى سلبية مسيطرة على مقدرات تلك الطبقة، ومن ثم فهي تبشِّر بواقع أكثر انفتاحاً على قيم كالعدالة وانتفاء الاستغلال.. ويبقى الفرق بين البطل الإيجابي الاشتراكي وما يطرحه المثقف الإيجابي – الجرايدي- متركزاً في وسيلة التعبير؛ حيث تأخذ عند الجرايدي طابعها المبتعد عن الحل الصدامي العنيف أو الأيديولوجيا المطروحة بصورة مباشرة، لدرجة تجعلها تتحقق بانسجام تام دون شوائب، فشخصية الجرايدي تطرح صورة فيها نوع من العقلانية للنضال القائم على الوعي[1].

المثقف الإيجابي هو وسيلة النضال الفاعلة عقب إعلان الاستقلال، حيث تحوَّل الحوار الأيديولوجي إلى الارتكاز على الصراع السياسي، متخطِّياً مرحلة الصدام المسلح؛ فيصبح أحمد الجرايدي رمزاً للنضال السياسي المبني على الوعي، والقائم على التنظيم، المتجه إلى مخاطبة الوعي بدلاً من دغدغة العواطف، ذلك الخطاب الواعي يجد ضالته في الصحافة باعتبارها خطاباً ناشئاً، وبديلاً فاعلاً للخطاب العاطفي القائم على توظيف الدين أو الموروث من أجل شحذ الهمم للكفاح، ومن ثم يتحول أحمد الجرايدي إلى ساحة الصراع الأيديولوجي من خلال "جريدة الشعلة الناطقة بلسان المؤتمر الوطني في زمن الكفاح السياسي من أجل الاستقلال"[2]، النضال عبر الوعي يقلِّد المثقف مهمة تنويرية داخل واقعه؛ يتولى عبرها كشف مواطن الخلل، ويفضح معوقات التقدم، ما يعني أنه بؤرة الوعي الكاشفة زيف السلطة، وهو ما تجسَّد – نصياً- في كشف الجرايدي حقيقة الشبح الذي حاولت الحكومة إرهاب الناس به في فضاء المدينة القديمة؛ ومن ثم بسط

---

(1) ينظر:نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف القاهرة، ط2، 1983م، ص57.

(2) ليالي نجمة ج2 ص75.

نفوذها عليهم بإبقائهم ضمن دائرة الوهم، "هل تعلمين يا فاطمة بأن الحكومة هي التي اختلقت هذه الحكاية لإفزاع الناس وبلبلة أفكارهم(...) فردَ الصحيفة على سطح المكتب، وأخذ في فك طلاسم المقال الموقع باسم أحمد الجرايدي، لو أن الشبح لقي مصيره المحتوم على يد شخص آخر غير عدوه اللدود لما همَّه ذلك"[1].

تقدم شخصية المثقف الإيجابي بصورة متفاعلة - نصياً- مع شخصية المناضل في بعدها المثالي؛ فأحمد الجرايدي يعيد إلى الذهن مفهوم الشخصية في الرواية الطبيعية عندما يقدم بصورة مثالية لكنها ليست مثالية مكتسبة فحسب بل يلعب العامل الوراثي دوراً مهماً فيها؛ فهو "صورة من أبيه الذي لم يفرِّط في بندقيته العثمانية الصدئة إلى أن لقي وجه ربه في زمن الكفاح البطولي ضد الغزاة الطليان، لقد اقتفى الجرايدي آثار خطوات أبيه مستبدلاً البندقية بلسان طلق وحاد كالسكين"[2]، هذه المثالية الموروثة بالإضافة إلى اقترابها من الشخصية في الرواية الطبيعية فإنها تكاد تتماهى – من جهة أخرى - مع تقديم الشخصية في السيرة الشعبية حيث لا يلد النمط الشرير إلا شريراً، والخيِّر لا يلد إلا خيِّراً مثله"[3]، لكن البنية المضمونية تتخلى عن المثالية السطحية لتبرز اكتساب الشخصية عنصر الوعي أثناء إقامتها في مصر فضاء الوعي المثالي أواسط القرن المنصرم، ما يعني عودة المثقف إلى فضائه الأول مسلَّحاً بوعيه الذاتي المكتسب، وبرصيده النضالي الموروث؛ من أجل طرح مشروع تطلُّعي ينتقل بالواقع من التخلف إلى التقدم.

إعطاء المشروع الحضاري إلى المثقف يعتبر تحولاً في الرؤية فالتفاعل النصي يرصد للمرة الأولى انتقال المشروع الإيجابي من الشخصية المعدمة إلى شخصية أخرى منتمية إلى الطبقة المتوسطة ممثلة في أحمد الجرايدي، وفي ذلك مؤشر دلالي على إعادة الثقة في المثقف، وفي إمكانية تولِّيه الدور القيادي داخل المجتمع، ما يعني تحول الرؤية على صعيد تحسين صورة المثقف المتشائمة التي سبق طرحها في

(1) المصدر السابق، ج2 ص157، 160.

(2) المصدر السابق، ج1 ص258.

(3) استلهام الينبوع، عبد الرحمن بسيسو، ص108.

البنى النصية السابقة، وعلى الصعيد الفني فإن صورة المثقف- هذه- تتناص إلى حد كبير مع ما يطرحه نجيب محفوظ في نصوصه؛ فهو يعطي أدوار البطولة فيها لشخصيات برجوازية في مقابل تهميش دور الشخصيات المنتمية إلى الطبقات المسحوقة[1]، ويتمظهر ذلك التناص - في البنية المضمونية لرواية ليالي نجمة- في تهميش الدور النضالي لشخصية المعلول المعدم المهمش وإعطائه لقوى الوعي ممثلة في الجرايدي، وفي هذا السياق تظهره البنية في صورة مناقضة للمعلول؛ فتسبغ الصفات المثالية عليه، وأهم تلك الصفات نظرته الراقية للمرأة؛ فهو "يمر أحياناً بشارع الحرام متعجِّلاً(...) ومع ذلك فلم يفكر أبداً في القفز فوق ظله ليرتمي في أحضان إحداهن"[2]، ولكسر حدة هذه المثالية تقوم البنية عبر تقنية الاسترجاع بعرض قصة الجرايدي مع المرأة في المهجر؛ تلك القصة التي صقلت الشخصية وكشفت قناع الكبت الذي كان محيطاً به؛ فقد "عاد من مغامرته الطائشة بأحكام أخرى، وصار يرى العالم والناس بعينيه هو، وليس بحسب ما تشير إليه عصا جده وأبيه رحمهما الله"[3].

التفاعل النصي لشخصية المثقف يظهر الرؤية متفائلة - للمرة الأولى- في تقييمها لبنية الواقع حيث تظهر الشخصية وهي تتحرك داخل مجتمع لا يخلو من جوانب مضيئة؛ فهو ليس كتلة مصمتة من السلبيات؛ فأحمد الجرايدي يجد قبولاً في فضاء المدينة القديمة، واعترافاً بدوره التنويري[4]؛ فغريمه الشيخ عبد الرحمن الغاوي ينظر إليه على أنه "رجل يتمتع بشعبية كبيرة كصحفي وعضو في المؤتمر الوطني، قد يؤدي طرده من المقهى إلى انصراف الناس عنها تضامناً معه"[5]. دلالات الاعتراف - للمرة الأولى- بريادة المثقف - شعبياً- تبرز الرؤية التي تؤكد إمكانية وجود نموذج

---

(1) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص96.

(2) ليالي نجمة ج2 ص248.

(3) المصدر السابق، ج2 ص188.

(4) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص 55.

(5) ليالي نجمة ج1 ص175.

إيجابي يتجاوز حالة العجز ومأساة الاغتراب[1]، وذلك ما كرَّسته شخصية أحمد الجرايدي بانتمائها إلى الجماهير والتفاف الأخيرة حولها؛ ليجذّر حقيقة أن الجماهير "تبحث دائماً عن البديل الثوري الذي يعوضها ويعبر عن همومها"[2].

نضالية أحمد الجرايدي تأخذ طابع الفعل المادي الملموس فهي تنطلق إلى مواجهة معوقات التقدم وعلى رأسها خلل البنية الاجتماعية، وفي قضية المرأة على وجه التحديد؛ حيث يعطي أحمد الجرايدي أخته – فاطمة- هامشاً من الحرية قلَّ أن تناله غيرها في تلك الفترة، ويقف إلى جانب نجمة ليساعدها على الخلاص من ربقة الدعارة؛ مجسِّداً صورة المثقف الإيجابي الذي يبدو "متفهماً –غالباً – لواقع المرأة، ولظروفها الراهنة، والصعوبات البيئية والتربوية التي تعترضها"[3]، وهو بوقوفه مع المرأة يوازي - واقعياً ورمزياً- بين تحرر المرأة وتحرير الوطن باعتبار أن قضية المرأة جزء من قضية الوطن العامة[4].

مشاركة الجرايدي في المظاهرة وقيادته إياها مؤشر دلالي- آخر- على الكفاح المادي الملموس ضد كل ما يمس مصالح الجماهير، أو يعوق تقدمها، وهو يتماهى مع ما طرحه جورج لوكاتش عن المثقف الإيجابي؛ حيث اعتبر المثقفين قاصرين في إيجابيتهم إذا لم يجابهوا المعوِّقات القامعة للجماهير؛ وذلك بوقوفهم "في كل المسائل التي تتعارض فيها مصالح الطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الشغيِّل الفقير ويدافعون عن هذه المصالح، ويضفون عليها طابعاً عاماً"[5]؛ فأحمد الجرايدي يؤكد هذا التبني لقضايا الجماهير بمواجهة السلطة في المظاهرة، وعلى صفحات الصحف، ويتوِّج ذلك كله بالتعرض إلى القمع والاعتقال، وها هو يروي لمنصور "بطريقته المعهودة في الثرثرة التي يختلط فيها الجد بالهزل، واقعة

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص272.

(2) الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري، واسيني الأعرج، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986م، ص164.

(3) الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص397.

(4) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، ص52.

(5) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ص91.

القبض عليه في ليلة بلا قمر ضمن عدة أشخاص هم من أبرز أصوات المعارضة التي ارتفعت بعد الاستقلال مطالبة باستقلال آخر غير هذا الذي ولد على يد قابلة إنجليزية ذات شعر أحمر"[1].

هناك بعد آخر لنضال المثقف وهو التحول إلى العمل المنظَّم عبر الانضمام إلى صفوف حزب المؤتمر الوطني، باعتباره يطرح أيديولوجيا تتماهى مع مشروع المثقف تجاه الواقع؛ فقد "كانت البلاد في حالتها الراهنة آنذاك أشبه بسفينة تائهة تتقاذفها الأمواج العالية في عرض البحر(...) وفي ظروف كهذه رأى الجرايدي بأنه لابد من الاتفاق على ربَّان واحد، وبعد تقصٍّ دقيق عثر على ضالته في زعيم المؤتمر الوطني بمواقفه النضالية وخبرته السياسية الطويلة"[2]، دلالة الانضمام إلى العمل الحزبي تكرِّس صورة المثقف الإيجابي المتناقضة مع صورة البطل الإشكالي المكتفي بالتنظير؛ فأحمد الجرايدي يتعدى تلك الصورة السلبية عبر التنظيم؛ انطلاقاً رؤية مفادها: "أن البطل الإيجابي يحمل الرغبة في تغيير العالم، ويمتشق الأداة الفعَّالة من أجل هذا التغيير(الوعي والتنظيم)، بينما يكتفي البطل الإشكالي بحمل الوعي فقط، دون التنظيم" [3].

التفاعل النصي يظهر اضطلاع شخصية الجرايدي بمهمة الراوي الشاهد الحامل للرؤية الإيجابية، التي أخذت شكلاً مغايراً لسابقاتها في الشخصيات المناضلة أو المثقفة باقترانها بالفعل المعلن الذي يلعب الصراع دوراً مهماً في تجسيده، أما تمظهر ذلك - نصياً- فيبدو في أشكال متعددة من بينها: العبارات المكثَّفة المعلِّقة على الأحداث والملخصة أبعادها الدلالية، وفي هذا السياق يُرصد تغيُّر مهمٌّ من الأفعال الدالة على الرؤية البصرية أو السماع إلى الأفعال الدالَّة على الإفصاح والإعلان، وفيما يأتي سرد لبعض من العبارات المشيرة إلى ذلك:

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص512.
(2) المصدر السابق، ج1 ص261.
(3) البطل الإشكالي، محمد عزام، ص126.

"- هذا ما قاله أحمد الجرايدي في إحدى خطبه الشهيرة التي ألقاها في حشد من الناس تجمعوا في ميدان الغزالة...

- ظهر المرشح الفدرالي(...) وهو الذي قال عنه الجرايدي بأنه مرشح الإنجليز وتجار الجملة...

- الانتخابات العامة التي تمّت بعملية قيصرية كما وصفها الجرايدي في إحدى مقالاته لعدم نزاهتها.

- المعلول مسجون، وقد يأتي اليوم الذي تنبأ به أحمد الجرايدي فلا يبقى لأحد موقع خارج أسواره الكئيبة...

- لدى ولوجه إلى مأوى خيبة الأمل وهي الصفة التي أطلقها أحمد الجرايدي على هذه الخمارة العفنة...

- لدى عودتهما إلى سوق الترك عقب تفريق المظاهرة بعصي ومخالب قوات البوليس وبوحشية متناهية، كما كتب أحمد الجرايدي في دفتر يومياته"[1].

من المظاهر الأخرى - لحمل الشخصية الرؤية الإيجابية- صدامها مع رموز السلطة في بعدها السياسي ويظهر ذلك – نصياً- في الحوار الخارجي بين الجرايدي والمرشح الفدرالي المنتمي إلى الأيديولوجيا السلبية:

"أهلا بك يا أستاذ جرايدي، أرجو أن تكون قد تبت عن تنظيم المظاهرات وإثارة الشغب في وجه حكومة صاحب الجلالة بمناسبة وبلا مناسبة.

أدار الجرايدي كرسيه وحدق في وجه سجّانه السابق بعينيه الصغيرتين وقال:

إذا ظلت حكومة صاحب الجلالة – كما تقول - موالية للإنجليز فلن نكتفي بتنظيم المظاهرات ضدها هل فهمت؟"[2].

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص169، 256، 347، 382، ج2 ص22، 85.

(2) المصدر السابق، ج1 ص257.

ويمتد الصراع مع السلطة ليشمل جانبها القمعي ممثلاً في الشاويش عبد الله حيث يتولى الأخير دور القامع؛ عبر مطاردته رمز الوعي - أحمد الجرايدي- وإيداعه السجن باعتباره خطراً على السلطة، التي لا تحتاج إلى مثقف واعٍ بقدر احتياجها إلى مثقف انتهازي يتستَّر على سلبياتها ويلمِّع صورتها الخارجية[1]؛ فهذا الشاويش عبدالله وقد "ضرب بعنف على سطح المكتب وصاح:

يوم أمس طلب مني رسمياً على لسان مدير الأمن العام في الولاية تحذيرك من العبث بالأمن والنظام، للصبر حدود يا أستاذ، وإذا نفذ صبر الحكومة فحتى طلب الرحمة من الله لا يفيد"[2]، السلطة تتوِّج صدامها مع المثقف بانغلاق البنية على الإبقاء على الجرايدي رهن الاعتقال، ما حمل دلالة خوف السلطة من المثقف؛ لاعتبارها "الثقافة مصدراً أساسياً من مصادر الوعي السياسي وغير السياسي"[3]، المضاد لمخططاتها؛ ومن ثم فقد أفرج الرائد عن الشيخ المحمودي، وسمح لنجمة "بالانصراف إلى منزلها، ولكنه كتب في نفس الوقت مذكرة رسمية بمد فترة التحفظ على أحمد الجرايدي إلى ما بعد إغلاق باب الترشُّح للانتخابات البرلمانية القادمة"[4].

تنتقل الشخصية للتفاعل مع رموز الانتهازية الاقتصادية الناشئة لتحمل أيديولوجيا مضادة للانتهازية التي أطلَّت مع نشأة الليبرالية زمن الاستقلال، الرؤية التي تمتح من هذا الصراع هي رؤية استشرافية لما ينبغي أن يكون عليه الواقع، فقد"عاد الجرايدي إلى مكانه ودعا منصور(كذا) إلى الجلوس ثم قال:

- الدنيا مازالت كما هي منذ أن خلقها الله في ستة أيام لا تضيق بأحد ولكن الخلل من وجهة نظري المتواضعة يعود إلى الجشع، وإلى غياب عدالة التوزيع؛ ولهذا انقسم الناس إلى جرادٍ وفِيلة"[5]، تلك الإدانة تنتقل بالرؤية إلى إدانة المجتمع المتحول

---

(1) ينظر: المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص119.

(2) ليالي نجمة ج2 ص143.

(3) أسئلة الرواية، جهاد فاضل، ص275.

(4) ليالي نجمة ج2 ص363.

(5) المصدر السابق، ج1 ص511.

إلى سوق استهلاكي لمنتجات الآخر، فـ"بحسه الصحفي أخذ في رصد التحولات التي طرأت على حياة الناس عقب انقضاء ست سنوات من عمر الاستقلال (...) تحولت المدينة إلى سوق استهلاكية متخمة ببضائع الغرب الاستعماري (...) الشحّاذون مازالوا قابعين بوجوههم الترابية، وأسمالهم التي بلا لون"[1].

الصراع يتوسع ليشمل البعد المعرفي؛ فرمز المعرفة الإيجابية - أحمد الجرايدي - المناضل في سبيل نشر الوعي؛ عبر الكتابة الصحفية الملتصقة "مباشرة بقضايا وهموم مدينته، وقد يذهب إلى أبعد من ذلك فيتناول هموم الأمة التي تعاني من التشتت والانقلابات العسكرية"[2]، هذا الزخم يقف في مواجهة بنية معرفية ماضوية جسدها الشيخ عبد الرحمن الغاوي، ويتحول الصراع بين الشخصيتين إلى دلالة على جدل بين عقلية جامدة متخلفة وأخرى واعية منفتحة؛ فقد "تدخل المارّة لفضِّ النزاع وتهدئة الخصمين، الجرايدي الذي يعتمر طربوشاً، ويضع وردة ذابلة في عروة سترته، والآخر الذي كان في يوم من الأيام فقيهاً يدعو إلى الوئام والمحبة بين الناس، ثم تحوَّل إلى قهوجي مكرِّساً مواهبه في اصطياد الإشاعات، والأخبار، ونشرها على أوسع نطاق ممكن"[3]، الحصيلة الدلالية لهذه الحركية الفاعلة والمتفاعلة تؤكد إبراز وظيفة المثقف بوصفه نموذجاً إيجابياً يهتم بالقضايا العامة ويحدد لنفسه موقفا منها[4].

البعد الرمزي للشخصية يبرز في ارتباط الجرايدي - رمزياً- مع شخصية المناضل بشير السعداوي باعتبارها حاملة صفاته ورؤيته الأيديولوجية الإيجابية، ومن ثم فإن الجرايدي يتماهى بل ويكثف شخصية السعداوي ويخرج بها من دائرة التقديم المباشر؛ عبر تولي شخصية متخيلة النيابة عنها في طرح بعدها المضموني؛ فتنعكس نهاية السعداوي على المثقف؛ بتقلُّص دور الجرايدي بعد إسكات صوت

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص180- 181.

(2) المصدر السابق، ج2 ص208.

(3) المصدر السابق، ج1 ص300.

(4) ينظر: البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص343.

السعداوي، حيث "ظل يغرِّد خارج السرب إلى أن بزغت نجمة في حياته كجوهرة في الوحل لتقوده من ذراعه إلى جنة الأحلام"[1]، هزيمة المثقف في معركة لا تعني استسلامه أو اغترابه، حيث يستعيد وعيه، وينفتح على أيديولوجيا أخرى متفائلة مرتبطة بالوطن وقضاياه، وتدافع عن أصالته وتراثه باعتبارهما منطلقه الأيديولوجي وهدفه الإصلاحي أيضا[2]، مستفيداً من أخطاء التجربة السابقة؛ فقد "ودَّع أحمد الجرايدي طربوشه العتيق ليراه الناس في صباح اليوم التالي وهو يسير في سوق الترك بهيئة جديدة (...) هذا التحوُّل في حياة هذا الرجل الذي هو أحد معالم مدينتهم التاريخية ما هو إلا امتداد للحملة الكبيرة التي بدأها من فوق منبره الصحفي داعياً إلى ضرورة العناية بالمدينة القديمة وترميم أسوارها، وتحصينها ضد عوامل الرطوبة والتآكل وصيانة معالمها الأثرية، ونفض الغبار عن مكتباتها القديمة وفتح خزائنها الفكرية للناس، وهو الذي قاد بنفسه حملة أخرى لمكافحة الجرذان(...) وقد كتب بالمناسبة في إحدى مقالاته إن الأوروبيين لم يجلبوا معهم إلى هذه البلاد أمراضهم الاجتماعية والسياسية فحسب بل وفوق ذلك فهم يريدون منا أن نقف في صفوف طويلة كتلاميذ المدارس لتحية جرذانهم الجائعة لدى هبوطها من البواخر في ضوء القمر"[3].

وتضطلع شخصية المعلم عبد الواحد - في الرواية ذاتها- بطرح النموذج السلبي للمثقف ولا يكاد دورها يتعدى التذكير بوجود المثقف المغترب الذي يعيش حالة ضياع عن التفاعل الإيجابي مع قضايا الوطن وهمومه؛ فالمعلم عبد الواحد معروف في فضاء المدينة القديمة باغترابه وعزلته، "وذلك بإدمانه على الكحول، كان يضع على الدوام زجاجة ويسكي بحجم علبة التبغ في جيب سترته الداخلي لكي يتجرعها على دفعات صغيرة سواء في أثناء الدرس، أو وهو يسرح على هواه في الأزقة

(1) ليالي نجمة ج2 ص212.
(2) ينظر: أمية المثقف العربي -الإبداع وأزمة الفكر السوسيولوجي، أحمد مجدي حجازي، (الثقافة والمثقف العربي، الطاهر لبيب، وآخرون، ص 83).
(3) ليالي نجمة ج2 ص245- 246.

بخطى ساحر"[1]؛ شخصية المعلم تؤكد اغترابها باعتزالها الواقعين الاجتماعي، والسياسي؛ باعتبارهما الأصعب في التواصل على المثقف المغترب، وها هو يقول لمنصور "أحذِّرك يا ابني من النساء والسياسة فهما في رأيي المتواضع سبب فساد الحياة الإنسانية في كل العصور"[2]، هذا الاغتراب مرده اتساع الهوة بين المبادئ والمثل التي يحملها المثقف وبين الواقع المتخلف الذي لا أمل في اقترابه من تقبل هذه المبادئ أو المُثُل[3]؛ ليحمل الصورة الضد للنموذج الإيجابي المتفاعل مع الواقع، فإذا كان أحمد الجرايدي قد جسَّد صورة المثقف الهابط إلى القاعدة ليرتقي بها فإن المعلم عبد الواحد نقيضه في ذلك إذ يكتفي بالاحتجاج طالباً من المجتمع أن يرتقي إليه[4]، ويتجلى الاحتجاج الرمزي في رفضه التعامل مع البشر وتفضيله التعامل مع الفطري ممثلاً في قطته؛ حيث "انكب بصبر لا ينفذ على تعليمها السلوك الإنساني في الأكل واللعب وتبادل التحية بلغة الإشارات (...) قرر أن يأخذها معه إلى مقهى عبد الرحمن الغاوي في سوق الترك لكي يبرهن للناس على أن الحيوانات وإن كانت تفتقر إلى اللغة وتعيش حياتها بلا نظام، فإن في مقدورها مع ذلك أن تتحول إلى كائنات متحضرة، بل وأكثر تحضراً من بعض الناس"[5].

** ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي:

التفاعل النصي الذاتي بين الشخصيات في بعدها المعرفي جسمته شخصيتا رجل الدين والمثقف، وقد نتج عن قراءة هذين الشخصيتين بروز ملامح لأيديولوجيا خاصة تتبنَّى رؤية علمانية[6] تُغلِّب الوعي الآني على المرجعية الدينية، باعتبار الأول

(1) المصدر السابق، ج1 ص448.

(2) المصدر السابق، ج1ص 555.

(3) ينظر: الاغتراب عند إيريك فروم، حسن محمد حسن حماد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م، ص159.

(4) ينظر: المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، ص131-132.

(5) ليالي نجمة ج1 ص449.

(6) العلمانية في مفهومها الشمولي هي: "فصل السلطة السياسية عن المؤسسة الدينية، وفتح الباب أمام نزع القدسية عن النصوص المقدسة، وفي مقابل ذلك الانطلاق من الإنسان كمفهوم مرجعي للممارسة والسلوك =

رمزاً للعقل والوعي والتغيير، أما الآخر فيمثل النقيض المكرِّس للسائد النمطي الثابت، وهذه الملحوظة لا تتفرد بها البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى فهي عامة تشمل المشهد الروائي العربي، وفي هذا السياق يرى البعض أن الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم "قد أثبتت أنها رواية علمانية(...) فالإسلام لا يقدم لشخصيات الرواية العربية أكثر من عزاء فردي، وأكثر من مقياس يقيسون فيه راهنهم المظلم وينتقدونه، كما أنه شذ أن وجدت شخصية روائية في المؤسسات الدينية أداة تغيير سياسي واجتماعي"[1]. هذه الرؤية اتسمت بالتذبذب حيث ظهرت على خجل عبر دلالات أوضحت ميلاً إلى تبني رؤية علمانية تغلِّب جانب الوعي على المرجعية الدينية، ولعل أبرز تلك الدلالات تصنيف الشخصية الدينية، حيث يبرز التركيز على إظهار صورة رجل الدين في بعدها الرسمي – الأصل- وفقاً لثنائية: الانتهازي والإيجابي، لكن الإيجابية لم تكن ممنوحة للشخصية انطلاقاً من وعيها، وحركتها الفاعلة نحو التغيير، بل كانت ممنوحة لها عبر امتناعها عن الظهور بمظهر الانتهازي السلبي؛ مكتفية بتجسيد دور النمطي والثابت داخل المجتمع، وإن كانت الرؤية في ليالي نجمة قد استطاعت ضبط إيقاعها تجاه رجل الدين بإبراز النماذج السلبية الانتهازية إلى جانب النموذج الفاعل فإنها في الوقت ذاته لا تزال متفاعلة – نصياً- مع البِنَى السابقة في عدم إعطاء الدور الريادي أو القيادي لشخصية رجل الدين، وكأن البنية تلمح إلى اعتبار الدين ثقافة عقائدية خاصة تجعل من كل شخص رجل دين في حد ذاته؛ ومن ثم فإن الدين ليس بحاجة إلى رجال دين يقودونه[2]، لكن البنية – في المقابل- تقوم بإسناد ذلك الدور القيادي إلى نموذج المثقف الواعي ممثَّلاً في شخصية أحمد الجرايدي.

= الأخلاقي والسياسي". أزمة التنوير في المشروع الثقافي العربي- إشكالية نقد العقل نموذجاً، السيد ولد أباه، (الثقافة والمثقف في الوطن العربي، الطاهر لبيب، وآخرون، ص198).

(1) المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص220. يتوصل أحمد الشيلابي إلى إثبات أن الرواية الليبية بصفة عامة قد رسمت صورة سلبية لرجل الدين، بوصفه رمزاً للتخلف وإعاقة التقدم. ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص152.

(2) ينظر: الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، ص241.

كما تبرز الرؤية العلمانية عن طريق غير مباشر من خلال النقيض المثقف؛ حيث أبرز التفاعل النصي إظهار الرؤية نموذج المثقف السلبي الهروبي المغترب في رؤية متشائمة لوضعه؛ تقدمه مداناً لعجزه عن التواصل مع واقعه، وهي لا تتراجع عن ذلك بل تمضي إلى إظهار المثقف المدان وقد استعاد وعيه وتلّمس طريقه من جديد، وهو ما برز في رواية جرح الوردة، وترتقي الرؤية في انتصارها لمرجعية المثقف بإبرازها صورة المثقف المناضل ممثّلة في أحمد الجرايدي في رواية ليالي نجمة؛ ليتمظهر انتصار الرؤية للمثقف على حساب المرجعية الدينية عبر التركيز على الشخصيات المثقفة المأزومة الفاشلة، لكنها في الوقت ذاته لا تخلو من تعاطف أثناء تقديمها؛ بإبراز قلقها، وتوترها، وذلك المثقف لا يظهر بصورة سلبية؛ فهو في ارتداده يحمل مشروعاً طموحاً، ورؤية إيجابية، وإن فشل في تحقيقهما فإنه يصر على الانغلاق على الذات ويرفض الارتباط بالماضوية والغيبية.

ولزيادة التركيز على دلالات التعاطف مع شخصية المثقف ينبغي التوقف عند سؤال مهم - أفرزته قراءة التفاعل النصي للشخصية الروائية في بعدها المعرفي- فحواه: أين نموذج المثقف السلبي؟ أو بمعنى آخر أكثر دقة: أين المثقف الانتهازي؟!؛ فالتحولات التاريخية لا تشهد انتهازية على مستوى اقتصادي، أو سياسي، أو ديني فحسب إذ من المنطقي أن تشهد انتهازية المثقف حتى تكتمل انتهازية الخلفية المعرفية داخل المجتمع!! وذلك عندما يظهر المثقف الانتهازي بوصفه صوت السلطة المبّشر بأيديولوجيتها المدانة، المتبني آراءها عبر المؤسسة الإعلامية الحكومية[1]، لكن البنى النصية تغضُّ الطرف عن هذا النموذج، حيث ركزت على نماذج تحمل رؤية إيجابية لا تتحمل عبء إيصالها؛ لظروف خاصة بها؛ ولظروف أخرى عامة تخص بنية الواقع، وهي في اغترابها وفشلها لا تتراجع إلى التواطؤ مع السلطة بل تتحول إلى الاغتراب والاحتفاظ بتلك الرؤية!!، ووفقاً لذلك تصبح شخصية عبدالحفيظ المثقف الهروبي الانهزامي في رواية المطر وخيول الطين إيجابية عند مقارنتها بالمثقف الانتهازي[2].

---

(1) ينظر: الفهلوي، محمد عزام، ص 98.

(2) ينظر: المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص129.

بينما يظهر النقيض مع رجل الدين عندما تعتبر الرؤية الشخصية الدينية - غالباً- مكرِّسة للوضع القائم؛ التي من بينها إخضاع المرأة لقيم المجتمع الذكوري[1]، وتوظيف الدين لبسط هيمنتها المعرفية، واتخاذه وسيلة للتسلط، والانتهازية الاقتصادية عبر تحويله إلى وسيلة ارتزاق، وعندما انتصرت الرؤية للمثقف في رواية ليالي نجمة حاولت أن توازي بينه وبين رجل الدين؛ بإظهار النموذج السلبي للمثقف ممثلاً في شخصية المعلم عبد الواحد الذي قُدِّم بوصفه نقيضاً لأحمد الجرايدي، لكنه - في الحقيقة- كان انتصاراً للمثقف بصورة غير مباشرة، حيث لا تقارن شخصية المعلم عبد الواحد في سلبيتها بسلبية الفقيه مصباح انتهازي الدين المتلاعب بالقيم والأخلاق، إذ أن المعلم عبد الواحد متفاعل - نصياً- مع الشخصيات المثقفة في النصوص السابقة؛ من جهة أنه مثقف مغترب انهزامي لكنه يحمل أيديولوجيا إيجابية يفتقد القدرة على تفعيلها أو التفاعل مع واقعه من أجل تحقيقها، ومن هنا يمكن الزعم بأن صورة المثقف المغترب أو الهروبي لم تكن إدانة للنموذج في حد ذاته؛ حيث تبقى رؤيته المطروحة إيجابية ناقدة للواقع المتخلف الذي هو محل الإدانة وليس المثقف[2]. وكان بإمكان الرؤية استعادة توازنها بإبراز النقيض ممثَّلاً في المثقف الانتهازي بحيث يدخل في صراع مع قوى الوعي الإيجابي ممثلة في أحمد الجرايدي، لكن شخصية المعلم عبد الواحد أيَّدت الثابت والمطرد للخلفية المعرفية في بعدها الثقافي؛ حيث توجد نقطة إدانة ثابتة وهي الإيجابية والاغتراب، لكنها لا تصل إلى إدانة الأيديولوجيا التي يحملها المثقف أو يتبناها فهي دائماً إيجابية!!، تقابلها معوقات سلبية ترفض الاستجابة لها، تلك المعوقات تتمظهر في صورة قيم موروثة متخلِّفة، وبنية سياسية تهمِّش المثقف وتقمعه[3].

البعد الدلالي العام الذي عكسته الرؤية - عن طريق الخلفية المعرفية- أوضح إدانة المجتمع في تلك الخلفية بوصفها بؤرة للتخلف، والتقوقع، والنمطية؛ بإبراز

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص280.

(2) ينظر البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، ص342.

(3) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص 57.

المرجعية المعرفية الدينية في جانبها المكرِّس للثابت والنمطي، وكذلك من خلال العزوف عن التواصل مع الوعي ممثلاً في المثقف، وهذه الرؤية تظهر الواقع بوصفه كتلة مصمتة من التخلف تبدأ بالتحوُّر إلى رؤية متوازنة في رواية ليالي نجمة؛ حيث يتم إبراز النسيج الاجتماعي- في صورته الشمولية- وهو في وضع الصراع بين قوى الوعي وقوى التخلف؛ فتتفاعل القاعدة الشعبية مع رموز الوعي الديني والثقافي، وفي الوقت ذاته تظهر القوى المعوِّقة بنماذجها التي تجد صدى لها في القاعدة الشعبية أيضاً.

أما نموذج شخصية رجل الدين الصورة - ممثلة في نماذج: المجذوب، والدرويش، والوليّ - فقد أفرز التفاعل النصي تذبذباً في حضورها داخل البنى النصية؛ لكنها بدأت تتضح في روايتي جرح الوردة، وليالي نجمة؛ حيث أخذت شخصية المجذوب دلالات مكثفة تدين الواقع المتخلِّف، المتعامل مع الظواهر المادية وفقاً لمرجعية غيبية جعلته يصنف المجذوب في عداد الشخصيات الدينية المتصلة بالغيبي أو الماورائي. ومن جهة أخرى فقد وظّفت شخصية المجذوب لنقل الرؤية الايجابية وفقاً لخلفيتها داخل المجتمع التي تسمح لها بتكثيف الرؤية، وحرية الانتقال بين الأحداث والشخصيات؛ لإعطائها أبعاداً دلالية عميقة؛ تبرز في بساطة العبارة التي تحمل في طياتها دلالات عميقة على الرؤية العامة حول الواقع الموضوعي في أبعاده السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والمعرفية.

الحصيلة النهائية لإيقاع التفاعل النصي الذاتي تتلخص في أن الرؤية لم ترتقِ إلى مستوى متقدم من الطرح المضموني؛ وهو ما تجسَّد في العزلة بين الشخصيات المنتمية إلى الخلفية المعرفية في بعديها الثابت والمتغير؛ حيث كان من الممكن لهذه الثنائية أن تُطوَّر وتُفعَّل في صورة صراع أيديولوجي حادٍّ يعمِّق الدلالة الراشحة عنهما، ويسهم في إبراز الرؤية بدلاً من الاطِّراد في تبني الرؤية في إطار إشاري أو دلالي منفصل لا يهتم بإبراز الحدث وتفاعل الشخصيات فيما بينها حوله.

الفصل الرابع

البناء الشكلي للشخصية

❖ مدخل إلى البناء الشكلي للشخصية

إذا كانت جودة الرواية تقاس بمدى قدرتها على خلق الشخصيات فإن قيمتها "الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على المهارة التي يقدم بها الروائي شخصياته"[1]؛ حيث يفترض "أن تكون قادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة القصصية التي تصوِّرها"[2]، والوصول إلى تلك الغاية لا يتأتَّى من تحميلها أبعاداً مضمونية أو أيديولوجية بصورة مباشرة، إذ لا مناص من أن تلعب العناصر الشكلية دورها في بناء الشخصيات، وهذا الدور لا يأتي منفصلاً عن المضمون بل يدخل في علاقة جدلية معه.

وفاءً لمنهج الدراسة المتبنِّي تتبع الشخصية في بُعديها المضموني والشكلي سيتم التطرق إلى بنائها الشكلي بحثاً عن البعد المضموني داخله، بعد أن تم التعرض إلى الجانب الشكلي للمضمون، وللوصول إلى هذه الغاية ينبغي انتقاء بعض عناصر البنية المتقاطعة شكلياً مع الشخصية والمتفاعلة معها دلالياً، وتلك العناصر المختارة تتمثل في: أسماء الشخصيات، ووصفها الخارجي، والزمان، والمكان، فيما يمكن أن يطلق عليه ثنائية: الرسم، والتأطير؛ فالجانب الأول يتعلق بتوظيف مصطلح الرسم المنتمي إلى الفن التشكيلي المحايث للرواية من جهة تقديمها للشخصية، فلا تخلو بنية النص من توظيف بعض المهارات الفنية أو العلمية في تشكيل عناصر البنية ومن بينها الشخصية، حيث تخضع إلى هندسة معيَّنة تُراعي ربط جانبها المضموني بجانبها الشكلي، والأخير يكون تقديمه مقصوداً وخاضعاً لمعايير علمية وموضوعية[3]، ومن هنا جاء توظيف مصطلح الرسم ليكون متعلِّقاً بتقديم الشخصية في شكلها المادي الملموس، ممثَّلاً في ثنائية: الاسم،

---

(1) اتجاهات النظرية الروائية الأوربية في القرن العشرين، جون هالبرين، (نظرية الرواية - مقالات جديدة، جون هالبرين، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1981م، ص513).

(2) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، ص3.

(3) ينظر: أسئلة الرواية، جهاد فاضل، ص136.

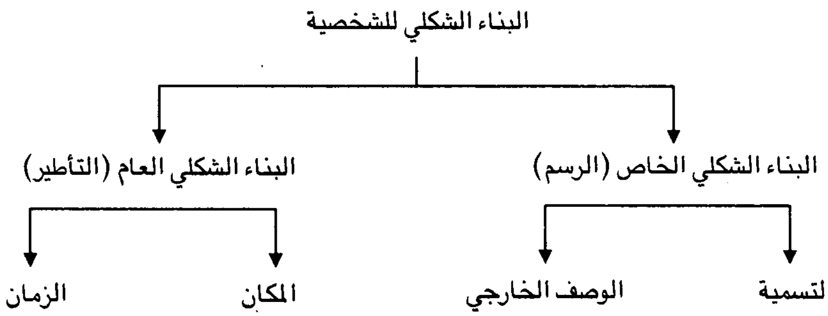
والوصف الخارجي. أما تأطير الشخصية فتتجه الدراسة فيه إلى الرصد الدلالي من خلال عنصرين شكليين يؤطِّران الشخصية ويتفاعلان معها وهما: المكان، والزمان.

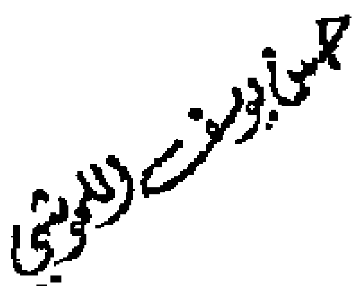
تأمل ارتباط الشخصية مع العناصر الشكلية سالفة الذكر يفرز بعض التساؤلات، أهمها أسباب إهمال عناصر البنية الأخرى؟، وكذلك مسوِّغات اختيار هذه العناصر دون غيرها؟.

للرد على التساؤل الأول تجدر الإشارة إلى أن الدراسة قد تغاضت عن التطرق إلى تعالق الشخصية مع الراوي، والحدث، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وكذلك عن الجوانب الأسلوبية المتعلقة بلغة النص وتعدد الأصوات داخله..هذا التغاضي لا يقلِّل من أهمية هذه العناصر في بناء الشخصية ولكن طبيعة الدراسة تقتضي عدم التوسُّع في تتبع عناصر البنية بصورة شاملة؛ لأن هذا التتبع لا يوفِّي هذه العناصر حقها من البحث أو التقصِّي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هدف الدراسة تأكيد أو نفي ارتباط عناصر البنية في بعديها المضموني والشكلي من خلال الشخصية وعبر تقنية التفاعل النصي الذاتي بالتحديد، وكل ذلك يقتضي ضرورة انتقاء بعض العناصر الشكلية الضامنة تحقيق هذا الهدف.

تبرير انتقاء بعض العناصر ينفتح على إجابة التساؤل الآخر المتعلق بمسوغات اختيار هذه العناصر، والإجابة تتلخَّص في طبيعة هذه العناصر التي تُحيل المتلقِّي على جانب مهِّم في بناء النص عموماً والشخصية خصوصاً وهو: ضرورة التزام الكاتب بعرض أو تقديم بعض العناصر داخل البنية تكون مصاحبة لبنائها المضموني ومتفاعلة معه؛ هدفها ترسيخ الأحداث والشخصيات في ذهن المتلقي وزيادة الإشعاع الدلالي للمضمون؛ فالكاتب أيَّاً كانت توجهاته أو خلفيته الثقافية مُلزَمٌ بعرض بعض المعلومات التي لا يستطيع أن يتقدم في الكتابة من دونها، ويتعلق ذلك بإعطاء معلومات عن مظهر الشخصيات وخصالها، وكذلك عن تاريخ أو زمان ومكان حركتها، وتبقى مسألة طريقة العرض أو التقديم لهذه المعلومات نسبية بين

كاتب وآخر[1]، لكن المشترك بين الجميع هو أنها لن تكون مجرد معلومات جافَّة تأطيرية أو تزيينية بل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمضمون الشخصية، وببعدها الأيديولوجي داخل الرؤية العامة للنص. يضاف إلى ما سبق أن الدراسة بتحولها نحو تقصِّي رسم الشخصية في بُعدِها المادي الملموس ممثلاً في الاسم، والوصف الخارجي تكون قد توجَّهتْ إلى تقصِّي الأيديولوجيا في عنصر شكلي خاص متوجهٍ إلى الشخصية بصورة مباشرة، في حين سيكون البحث عن البعد الإنساني لعنصري المكان، والزمان بمنزلة عبور إلى الأيديولوجيا من الجانب التأطيري العام؛ حيث يتمُّ تلمُّس ملامح الشخصية المُتفاعلة مع هذين العنصرين؛ المؤطِّرين إياها من جهة، والمحمَّلين بالدلالة الأيديولوجية عليها من جهة أخرى. والمخطط الآتي يوضح سير الدراسة في تقصِّي البناء الشكلي للشخصية:





(1) ينظر: ما هو العرض؟ مقالة في عدم التحديد الزمني، مير ستر نبرغ، (نظرية الرواية، جون هالبرين، ص 40).

المبحث الأول

البناء الشكلي الخاص

(رسم الشخصية)

المطلب الأول

تسمية الشخصية

❖ **توطئة :**

تلعب التسمية دوراً مهمّاً في رسم الشخصيات؛ بوضعها في سياقها المضموني، وتوسيع مدلولها داخل بنية النص السردي. ومن ثم ينبغي النظر إلى أسماء الشخصيات الروائية على أنها "نوع من أنواع البعث والإحياء وخَلْق الفرد"[1]، وذلك ينفي عنها عشوائية الانتقاء؛ فتسمية الشخصيات لا يمكن أن تكون اعتباطية؛ فهي بمنزلة "دالٌ سردي يُسهم بشكل كبير في برمجة المدلول السردي وتوجيهه"[2]، ومن خلال تفاعل الأسماء - بمدلولاتها المتعددة - مع بعضها تُسهم في توليد دلالات أيديولوجية تمتح من تقنية الأسماء، ومن ارتباطها بمضمون الشخصيات الحاملة لتلك الأسماء، وما سبق يأتي في سياق أن الروائي يسعى "وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة؛ بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[3]، وفي ذلك مدعاة إلى عدم تجاهل أن "تفكير الكاتب بالأسماء التي يطلقها على شخصياته أمر مُستحصَل بداهة؛ لأنه يدخل في صميم واجباته تجاه العالم التخيُّلي الذي ينشئه"[4]، وتجاه الرؤية المطروحة من خلاله.

وإذا كان الاسم مميزاً لشخص عن شخص آخر في الواقع الموضوعي فإن الأمر يصبح أكثر تعقيداً في النص الروائي؛ فقد يتحول الاسم المميِّز للشخصية عن الأسماء المتداولة - محمد، علي، فاطمة - إلى الاكتفاء بذكر ألقابٍ أو صفات

---

(1) نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص229.

(2) الزمن الروائي -جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات، عبد السلام الككلي، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ط، 1992م، ص32.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 247.

(4) المرجع السابق، ص 256.

للشخصيات - أستاذ، شيخ، فحام - ، أو يكون الاسم مزيجاً من اسم العلم والألقاب والصفات، وقد يختفي كل ذلك فاسحاً المجال للضمير ليحل في مكان تسمية الشخصية، وإذا ما تم تصنيف الرواية وفقاً لظهور الاسم من عدمه يتضح - جلياً - ميل الرواية التقليدية عموماً والواقعية خصوصاً إلى تأكيد حضور الأسماء بصورتها الواقعية؛ بوصفها نوعاً من أنواع البعث والإحياء[1].

قبل الخوض في رسم الشخصية من خلال أسمائها ينبغي التعريج على وجهة النظر المغايرة لوجهة النظر الواقعية السابقة المؤكدة على أهمية الاسم بالنسبة للشخصية، حيث تبرز وجهة نظر رواية تيار الوعي التي لم يولِ روادها وعلى رأسهم كافكا اهتماماً بالأسماء في بُعدِها الواقعي، فقد كانوا يكتفونَ بذكر الحرف الأول، أو استخدام الاسم الأول فقط، وأحياناً يزاوجون بين شخصيتين تحت اسم واحد[2]، ويتجاوزون ذلك إلى صيغة التعامل بين الشخصيات داخل البنية؛ فالبطل - فيها - كثيراً ما يهمل ذكر أسماء الشخصيات التي يتولّى السرد عنها، وهو في هذه الحالة "لا يذكر أسماء الشخصيات لأنه يعرفها ولا يرى حاجة إلى إثبات هذه المعرفة لنفسه، إنه يتذكرها بواسطة الأحداث المرتبطة بذهنه عنها، لا بأسمائها"[3]. هذا المبرر التقني الذي قدمته رواية تيار الوعي تقابله وجهة نظر أخرى تطرحها مدرسة الرواية الجديدة، التي تُرجِع إهمال الاسم روائياً إلى مبرر يستند على منطق الواقع المعاش؛ يقول آلان روب جرييه بخصوص أهمية ذكر الاسم من عدمه في الرواية: "لماذا نعاند ونصرُّ على اكتشاف اسم شخص ما في رواية لا تذكر هذا الاسم؟ إننا نقابل في كل يوم أشخاصاً نجهل أسماءهم، أو نتحدث طيلة أمسية مع مجهول دون أن نلتفت إلى تقديمه لنا عن طريق المضيف أو المضيفة"[4]، ومن ثم فإن أهمية الاسم تتقلص في مقابل ما يقدم من معلومات ترسِّخ صورة الشخصية في ذهن المتلقي، وتجعله يستغني عن تحرِّي اسمها.

---

(1) ينظر: مقدمة كتاب: لقطات، آلان روب جرييه، ص13.

(2) ينظر: المرجع السابق، من مقدمة المترجم ص15.

(3) تيار الوعي في الرواية العربية، محمود غنايم، ص305.

(4) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص124.

ما يمكن استنباطه من التوجهين السابقين الخاصين بتأكيد أهمية الاسم أو نفييها، هو أن الاسم بالنسبة للشخصية يعتبر بمثابة الدالّ الذي يربط القارئ بحركة الشخصية ومضمونها داخل النص، سواء أكان ذلك الاسم اسماً صريحاً مباشراً أو ضميراً دالاًّ عليه؛ فالمنطقية الحياتية ربما تستغني عن تحرِّي أسماء الأشخاص لكنها لا تستقيم مع فن يتلاعب بالأزمنة ويداخل بين الأحداث، ويقيم صراعاً بين الشخصيات، فكل ذلك يُبرز أهمية الاسم داخل بنية النص؛ بوصفه علامة لغوية تربط القارئ بحركة الأحداث، وتُبرز تنوع الشخصيات أمامه؛ ومن ثم تتمظهر وظيفتان للاسم الأولى: تمييز الشخصيات عن بعضها بعضاً، والأخرى: تذكير القارئ بالأخبار السابقة عن الشخصية داخل البنية[1]. ويضاف إلى ما سبق أن الاسم دالٌّ أسلوبي له مدلوله المفضِي إلى الدلالة الأيديولوجية، عندما يكون اختياره عملية مقصودة تخضعه إلى خلفياته:الدينية، والتاريخية، والثقافية بصورة متماهية أو متضادة مع تلك الخلفيات، بهدف إعادة إنتاجها دلالياً، وتلك الدلالية تبرز من مخاطبتها الكامن في مخيلة القارئ وذاكرته، وتتجاوز ذلك إلى ربطه بالراهن بإدخال الاسم إلى بنية النص من جديد، وإسقاط جزء من الرؤية عليه ومن خلاله؛ وبذلك تتضح العلاقة الجدلية بين المؤلف والقارئ عبر وسيط لغوي دالٌّ هو الاسم؛ فالمؤلف يُلقِي الاسم بوصفه لغماً دلالياً، في حين أن القارئ يجعله مفتاحاً يفضُّ به بعضاً من مغاليق النص[2]. بناءً على هذا التأسيس يمكن تقسيم توظيف الأسماء في البنى النصية إلى بُعدَين الأول: تقني، والآخر: دلالي أيديولوجي.

* أولاً: البعد التقني :

قبل الخوض في البعد التقني من المفيد القيام بحصر الأسماء الواردة في البِنَى النصية للإفادة منها في إبراز تقنيات توظيف الأسماء.وهو ما تمَّ في الجدول الآتي:

---

(1) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص137.

(2) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 64.

الرواية	أسماء الشخصيات
المطر وخيول الطين	وردة - فاطمة - عزيزة الخياطة - حليمة الزيانة - خيرية - الحاج صاحب الدكان - مسعود بركة - الفقيه عثمان - شيخ الجامع - الأستاذ عبد الحفيظ.
عين الشمس	زينب - مريم - حسنية - قميرة القابلة - خديجة - أم منصور - الفقيه صالح - عبد الكريم - الهدَّار - منصور - محجوب - ولد بلقاسم - الشرطي سعيد - مفتش المعارف - الشيخ عبد السلام.
جرح الوردة	فاطمة التركي - مبروكة - هنية - خيرية - زهرة - مريومة - عمر الفحَّام - عبد الغني - المعلم أحمد عبد الله - فرج ضابط الآداب - الصادق - الفقيه عثمان.
الجريمة	زهرة - أم السعد - مبروكة العرافة - أم زهرة - ماتيلدا - مدام باتشي - عبدالله الطيب - إدريس المترجم - آدم الراعي - الرائد برتوليـنو - الجنرال غراتسياني - الشيخ عبد القادر الوافي - الدَّالي.
ليالي نجمة	حورية - نجمة - زهرة - فاطمة البكَّاية - مريومة الزينة - خيرية - البرناوية - سلطانة - أمباركة الدلالة - مسعودة فلفل - رمانة - فاطمة - خديجة - مبروكة - جينا - المرأة الإنجليزية - صوفيا - روميلدا - الشاويش عبد الله - الأستاذ أحمد الجرايدي - محمد المعلول - منصور - اليهودي ناحوم - الشيخ عبد الرحمن الغاوي - الشيخ عبد الكريم المحمودي - الفقيه مصباح - الرائد عبد المنعم - الملازم عبد الخالق - إبراهيم البحري - الحاج عبد السلام - الحاج عبد الرازق - المرشح الفدرالي - المعلم عبدالواحد - حسين - الأمباشي مصباح.

من خلال الجدول الإحصائي السابق يمكن الخروج ببعض المحاور لتقنيات توظيف الأسماء عند خليفة حسين مصطفى وذلك على النحو الآتي:

أ - طبيعة الأسماء عددياً :

تأمل التفاعل الذاتي لمعجم الأسماء يفرز ملحوظة غاية في الأهمية وهي التراجع الملحوظ للقب العائلي أو القبلي السائد في بنية الواقع الموضوعي باستثناء بعض الألقاب: كلقب التركي في رواية جرح الوردة، ولقبي الوافي، والدالي في رواية الجريمة، ولقبي المحمودي وفلفل في رواية ليالي نجمة(1)، ولتفسير ذلك يمكن الزعم بأن قصور حضور الألقاب العائلية والقبلية لم يكن سببه تقنياً وإنما مرده الخروج من مأزق الإحراج أو الصدام مع البنية الاجتماعية، وبخاصة في ظلِّ مجتمع صغيرٍ مترابط من خلال منظومة أخلاقية محافظة كالمجتمع الليبي؛ لذا فقد آثر الروائي النأي بنفسه عن هذا المأزق باللجوء إلى توظيف الأسماء المفردة، أو الأسماء الثنائية التي لا تميل إلى توظيف الألقاب الشائعة وتستعيض عنها بذكر ألقاب أو صفات مهنية.

في هذا الإطار تبدو السيادة للأسماء ذات التركيب الثنائي المكَّون - في الغالب - من اسم علم مرفوق بلقب مهني، وهي تشمل أسماء الشخصيات النسائية والرجالية على حدٍّ سواء، منً ذلك أسماء: الشيخ عبد السلام، الفقيه صالح، عمر الفحام، مريومة الزينة، عزيزة الخياطة.. بينما تأتي الأسماء المفردة في المرتبة الثانية، ومنها أسماء: وردة، خيرية، زهرة، روميلدا، عبد الغني، الصادق، منصور.. في حين كانت الأسماء الثلاثية نادرة وهي في عمومها لم تحمل ألقاباً عائلية بل تكوَّنت من اسمي علم مصحوبين بلقب مهني، أو لقبين مهنيين مضافين للاسم، مثل أسماء: (الأستاذ أحمد عبد الله، الأستاذ أحمد الجرايدي... مع ملاحظة أن صيغة التثليث لا تستمر مع الشخصية طيلة ظهورها على مسرح الأحداث، بل تكتفي غالباً بالصيغة الثنائية: الشيخ المحمودي، وأحمد الجرايدي، والمعلم أحمد..، وربما يعود ذلك إلى سهولة استعادة الاسم بصيغتي الإفراد والتثنية، من أجل تذكير القارئ بحضور الشخصية إلى مسرح الحدث من جديد.

---

(1) ينظر: جرح الوردة، ص 190، وليالي نجمة ج1 ص288، 471. سيتم الاعتماد في تحليل الأسماء تقنياً على الجدول الإحصائي السابق.

ب - اطّراد الأسماء:

استناداً إلى الجدول الإحصائي السابق يتضح ضآلة تكرار الأسماء في البنى النصية، ما يعني أن معجمها قد اتصف بالشمولية؛ بحيث تحولت البنى النصية إلى مرآة عاكسة تلتقط الأسماء المتداولة في الواقع الموضوعي، الأمر الذي جعل تكرار بعض الأسماء متصفاً بالندرة؛ من تلك الأسماء المتكررة اسم (فاطمة) وقد ورد أربع مرات، في حين تكرر اسما (زهرة، ومبروكة) ثلاث مرات، أما الأسماء التي تكررت مرتين فهي أسماء: (خيرية، مريومة، خديجة، عثمان، منصور، أحمد، مصباح، عبد السلام)، أما بقية الأسماء فقد ورد ذكرها مرة واحدة لتؤكد الدلالة على تجنب تكرار الأسماء. ولا ينفي ذلك وجود تفاعل نصي بين أسماء الشخصيات وقد كان ذلك على صعيد الألقاب والصفات المضافة إلى الأسماء؛ سواءً أكانت اجتماعية أم مهنية كألقاب: (الحاج، الفقيه، الخياطة..) التي سيأتي تفصيلها لاحقاً.

جـ - مرجعية الأسماء:

التمعُّن في مرجعية الأسماء - المنتمية إلى الأنا على وجه الخصوص - يبرز توظيف الأسماء السائدة داخل الواقع الموضوعي، بمعنى عدم الميل إلى توظيف الأسماء المتصفة برمزيتها المباشرة كالخائن أو المناضل...، وكذلك عدم القيام باستخدام الأسماء منتمية إلى واقع خارجي عربي باستثناء بعض الأسماء النسائية المشرقية مثل: (حسنية، خيرية، عزيزة، سلطانة)، وذلك يدلِّل على نزعة واقعية في انتقاء الأسماء؛ بحيث تكون مواكبة للسائد في زمن القصة وليس في زمن الكتابة، وبالعودة إلى الأسماء بصفة عامة يمكن وضعها ضمن تصنيفات مرجعية على النحو الآتي[1]:

(1) هذه التقسيمات المرجعية تمتح من التفاعل النصي الذاتي لمعجم الأسماء عند خليفة حسين مصطفى، لذا فإن لها خصوصيتها الدلالية، وفي هذا السياق من المهم الإشارة إلى تقسيم عبد الوهاب الرقيق لمرجعية الأسماء حيث قسمها إلى ثلاث مرجعيات هي: المرجعية المكانية، والمرجعية التاريخية، والمرجعية الثقافية. ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص140.

1- الأسماء ذات الصبغة الدينية:

وهي الأكثر شيوعاً سواء أكانت رجالية أم نسائية من أمثلة تلك الأسماء: (فاطمة، زينب، مريم، حليمة، خديجة، حورية، عبد الكريم، عبد الغني، عمر، أحمد، إدريس..). الملحوظة المهمة على هذه الأسماء تظهر في عدم توظيف بعض الأسماء الشائعة؛ ويتجلّى ذلك في اسمي: (محمد، وعلي)؛ فاسم عليٍّ لم يرد في البنى النصية نهائياً، بينما ورد اسم محمد مرة واحدة في رواية ليالي نجمة؛ في شخصية محمد المعلول، وحتى هذه الشخصية يطغى لقب المعلول على اسمها الشخصي.

2- أسماء ذات صبغة محليّة :

وهي تلك التي تصدح بقيم الواقع، وتحمل خصوصيته، ومن تلك الأسماء: (مسعودة، أمباركة، مريومة، أم السعد، البرناوية، فطُّومة، مبروكة، محجوب، مصباح، الدالي، الهدّار..).

3- أسماء تنتمي إلى المعجم الطبيعي :

وهي تمتح من المحيط الطبيعي؛ ويتجلّى ذلك في الأسماء ذات الصبغة الأرضية، أو ذات الصبغة فلكية؛ من ذلك تبرز أسماء (وردة، نجمة، قميرة، رمانة، زهرة..) [1].

---

(1) يثير اسم زهرة جدلاً حول انتمائه إلى المعجم الطبيعي الأرضي أو الفلكي، وذلك من خلال فتح الزاي ليكون مستمداً من الإزهار والتورد، أو انتمائه إلى الطبيعة الفلكية بضم الزاي ليكون دالاً على نجم في السماء، وتأتت المعضلة من عدم وجود علامة تضبط حركة الحرف، وتزداد المعضلة مع اللهجة المحلية التي تستخدم الاسم أحياناً بكسر الزاي، وهنا يحسن الاستناد إلى بعض المقاطع السردية التي تتجه بالاسم إلى التصنيف في إطار الطبيعة الأرضية؛ ليكون الاسم بفتح الزاي: "لقد نضبت دموع عينيها وانطفأ سحرها كأنه لم يكن، ذبلت الزهرة وتساقطت أوراقها في العاصفة". الجريمة، ص152 - 153 . (التشديد من الباحث)، "كم من السنوات مرت دون أن يكتشف أن منزل الحاج عبد السلام تاجر الذهب (...) يخفي وراء جدرانه العالية تحفة نادرة، أو بالأصح زهرة من لحم ودم". ليالي نجمة ج1 ص188. (التشديد من الباحث). لمزيد من التفصيل حول الاسم ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م، مادة (زهر)، ج2 ص674 - 675.

4 - أسماء الآخر:

يضاف إلى تصنيفات الأسماء المنتمية إلى الأنا أسماء الشخصيات المنتمية إلى الآخر من ذلك أسماء: (برتولينو، ماتيلدا، روميلدا، صوفيا، جينا، ناحوم..).

د - الألقـاب:

التفاعل الذاتي لأسماء الشخصيات يبرز تفعيل حضور الألقاب، تلك التي تأتي - غالباً - مرافقة لأسماء الشخصيات، معطية إياها تصنيفها المهني، أو الاجتماعي؛ فتظهر أسماء الشخصيات الثنائية المازجة بين الاسم واللقب من ذلك على سبيل المثال: (عزيزة الخياطة، حليمة الزيانة، قميرة القابلة، أمباركة الدلالة، مبروكة العرَّافة، فطُّومة الخياطة، عمر الفحام، آدم الراعي، إدريس المترجم..)، في النماذج السابقة يلاحظ تأخر اللقب المهني على الاسم الشخصي، ما يعني وجود أسماء أخرى يتقدم فيها اللقب على الاسم ويتمظهر في ثلاثة أنماط من الشخصيات هي: المثقف، ورجل الدين، ورجل السلطة؛ حيث تبرز ألقاب تخص هذه الفئات وتضعها في إطارها المهني، وداخل سياقها الاجتماعي؛ من ذلك: (الأستاذ عبد الحفيظ، المعلم أحمد عبد الله، الشيخ عبد الكريم المحمودي، الفقيه مصباح، الرائد برتولينو، الشاويش عبد الله، أمباشي مصباح، الرائد عبد المنعم..) [1].

يضاف إلى الألقاب التصنيفية السابقة لقب آخر هو لقب (الحاج)؛ الذي يضفي على الشخصية مسحة دينية تضاف إلى دلالته على المرتبة الاجتماعية؛ ومن ثم يأتي مصاحباً - في الغالب - لشخصية التاجر؛ كما في شخصيات: (الحاج صاحب الدكان، والحاج عبد السلام، والحاج عبد الرازق).

يضاف إلى الألقاب المهنية والاجتماعية - الواضحة في تصنيفها - ألقابٌ

---

(1) في هذا الإطار يتأخر اللقب في اسم أحمد الجرايدي، لكن ذلك لا ينفي تقدم اللقب على الاسم أحياناً فيتحول الاسم إلى: (الأستاذ أحمد الجرايدي)؛ في حين لا يثبت لقب الشيخ في شخصية الشيخ المحمودي؛ فيتحول أحياناً إلى لقب: (الإمام المحمودي). ينظر: ليالي نجمة ج1 ص472، ج2 ص 123.

يمتزج فيها اللقب بالاسم، بحيث يحتاج الفصل بينهما إلى ربطهما بالبعد الدلالي لـ(لاسم اللقب)، من تلك الأسماء الألقاب تبرز نماذج: (مسعود بركة، محمد المعلول، عبد الله الطيب).

هـ - تهميش الاسم:

يظهر الكاتب – أحياناً – وكأنه غير ملزمٍ بذكر اسم مباشر لكل شخصية تدخل خِضم الأحداث، سواء أكان ذلك في الشخصيات الرئيسة أم العابرة، وعندها يكتفي بذكر لقب أو هذه الشخصية جنسيتها، بحيث يتحولان إلى اسم واحدٍ؛ يكون له "فضل إبراز الخصائص الفردية لتلك الشخصية، فضلاً عن إدراجها ضمن فئة اجتماعية"(1)، وكذلك تأكيد أبعادها الدلالية المُرساة في جانبها المضموني. ظهور نمط الأسماء التي يطغى فيها اللقب على الاسم يعتبر ضئيلاً من ذلك: اسم شيخ الجامع في رواية المطر وخيول الطين، حيث يغيب الاسم ويحضر اللقب المضاف إلى البعد المكاني الذي تشغله الشخصية، وفي الرواية ذاتها يرد اسم التاجر مجرداً من الاسم المباشر ممثلاً في الحاج صاحب الدكان، ليحمل دلالته الدينية المرفوقة بدلالته الاقتصادية مجسدة في فضاء الدكان. ويُستعاض عن الاسم في رواية عين الشمس بنسبة الشخصية إلى مجالها الوظيفي من خلال اسم مفتش المعارف. وفي رواية ليالي نجمة يقدم الاسم بإرجاع الشخصية إلى خلفيتها السياسية ويتجلى ذلك في اسم المرشح الفدرالي، وقد يتم الاكتفاء بإيراد جنسية الشخصية ليكون بديلاً للاسم المباشر ويظهر ذلك في شخصية المرأة الإنجليزية.

وفي الإطار ذاته يستبدل الاسم واللقب معاً بذكر جنس الشخصية أوصفتها العائلية؛ فيضاف جنس المرأة إلى بعديها الأمومي أو الزوجي؛ ففي رواية عين الشمس تقدم شخصية المرأة النمطية باسم أم منصور، وأحياناً أخرى يطلق عليها اسم زوجة عبد الكريم، ويظهر الاسم في رواية الجريمة من خلال شخصية مدام باتشي، حيث يظهر الاسم مركباً من شقين الأول مدام المرفوق بلقب الزوج العائلي

---

(1) غائب طعمة فرمان .. حركة المجتمع وتحولات النص، خالد المصري، ص143.

باتشي؛ فتتحول الشخصية إلى مدام باتشي أو السيدة باتشي.

* ثانياً: البعد الدلالي

يتعلق هذا الجانب من دراسة الأسماء بتتبع بعدها الدلالي، بعيداً عن التمحل في تصيد تلك الدلالة الأيديولوجية؛ فالاسم وإن كان مفتاح النص القادرُ على تفجير ينابيعه، فأنه لا يمكن الاستطراد في تتبعه بصورة مفرطة وآلية لإثبات بعده الدلالي[1]، ولتحقيق المطلوب من هذه المعادلة ينبغي ربط الأسماء بالبناء المضموني للشخصية؛ وفي هذا السياق سيتم التعويل على التفاعل الذاتي للأسماء من أجل استخراج تفاعلها الدلالي بالقدر الذي يسمح بتحويله إلى دعامة للأيديولوجيا العامة للنص.

مقاربة هذه الغاية تكون بربط الأسماء بالخلفيات المضمونية للشخصيات، تلك التي سبق تناولها في البناء المضموني لكل شخصية على حدة.

أ - أسماء الشخصيات النسائية :

يمكن ملاحظة بعض الدلالات لأسماء الشخصيات النسائية وفقاً للتصنيفات التي أُخضعت لها في البناء المضموني؛ من تلك الدلالات أن نماذج المرأة العاكسة قد حملت الأسماء ذات الصبغة الدينية، وكذلك المنتمية إلى المعجم الطبيعي في جانبيه الأرضي والفلكي، و تلك الأسماء تبدو متفاعلة في مجيئها مجردة من الألقاب ماعدا اسم فاطمة في رواية جرح الوردة حيث جاء مصحوباً بلقب عائلي هو لقب: (التركي).

أسماء الشخصيات العاكسة ببعديها الديني والطبيعي جاءت لتحقق نوعاً من التطابق بين طبيعة الاسم الراقية حضارياً ودينياً وطبيعياً وخلفية الشخصية العاكسة الإيجابية، وذلك ينفي عن الاسم حقيقة أنه مجرد علامة لغوية تربط

---

(1) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص143.

القارئ بالشخصية وتذكره بالأحداث والمواقف[1]، وذلك عندما يرتبط بمدلوله المختزن في الذاكرة سواء أكانت دلالة دينية أم جمالية طبيعية، وهذا ما تجلّى في نماذج الشخصيات العاكسة حيث تناغمت مرجعية الاسم دلالياً مع بعدها المضموني في جانبيه الاجتماعي، والرمزي؛ ومن ثم فقد برزت الشخصيات العاكسة بأسمائها الدينية والطبيعية المحمَّلة بالدلالات الرمزية على الطهر، والعفاف، والرقة والجمال، والبراءة[2]؛ ممثلة في أسماء:(وردة، مريم، زينب، فاطمة، زهرة، حورية، نجمة)؛ إن التمحُّل في استنباط دلالات أسماء الشخصيات العاكسة، أو تكرار أبعادها المضمونية في أسمائها لا يبدو مفيداً؛ إذ من الممكن اختزال ذلك في ثنائية اسمية ظهرت في رواية الجريمة وهي: (أم السعد، وزهرة)؛ فإذا كانت الأرملة المناضلة قد جسَّدت - مضمونياً - الرمز على الوطن في جانبه الماضوي فإن ذلك يتأكد اسمياً؛ بدلالة الاسم – أم السعد – على البعد الأمومي الأصيل للوطن؛ في حين يأتي اسم زهرة ليحمل دلالتين الأولى: خاصة تتعلق بتأكيده للبُعد المستقبلي للوطن؛ ويظهر ذلك في دلالة الإزهار المحمَّلة في ثناياها بدلالة الإثمار القادمة، أمَّا الدلالة العامة فتتمثل في اختصاره لدلالات التفاعل النصي لأسماء الشخصيات العاكسة على النضارة والاستقبال المتماهية مع دلالتها الرمزية على الوطن كما ينبغي له أن يكون.

ويبدو أن معجم الأسماء الخاص بالشخصية العاكسة قد اتصف بالمحدودية والدوران في فلك أسماء بعينها؛ ويتأكد ذلك في رواية الجريمة عندما تداخل الاسم الرئيس المقترح للشخصية العاكسة (زهرة) مع اسم (وردة) في بداية الرواية، ما يطرح سؤالاً حول إمكانية أن يكون الخلط بين الاسمين طباعياً أو أن الكاتب قد اختار اسم وردة في البداية ثم عدل عنه إلى اسم زهرة بعد ذلك!! [3]. من المؤكد أن توظيف الأسماء المجردة ذات الصبغة الحضارية لم يكن حكراً على الشخصية

---

(1) ينظر: النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، ص70.

(2) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص141 - 142.

(3) ينظر: الجريمة، ص11.

العاكسة فقد وردت أسماء مجردة لشخصيات كالمرأة المنبوذة أو المهمشة ويتجلى ذلك في أسماء (حسنية، خيرية، هنية، فاطمة، خديجة..).

البعد الدلالي الأوضح يبرز في أسماء الشخصيات النسائية المهمشة؛ المتبلورة في ثلاثة أنماط وهي: المطلقة، والعانس، والأرملة؛ حيث أخذت أسماؤها منحيين - لهما دلالتهما المهمة - الأول: أن أسماء هذه الشخصيات اتصفت بالإغراق في الشعبية من خلال تشبُّعها بالمحلية؛ بحيث أعطت إيحاءً بالبساطة والتهميش؛ حيث برزت أسماء:(عزيزة، مريومة، البرناوية، فطُّومة، مبروكة، أمباركة، قميرة)[1]. أما المنحى الدلالي الآخر فلا يقل أهمية عن سابقه ويتمثل في تفرُّد هذه الشخصيات بحمل لقب مهني دالٌ على وضع المرأة المهمَّش داخل البنية الاجتماعية، عبر الحط من قدر المرأة ما يجبرها على امتهان مهنة محتقرة تبرز وضاعتها بالتصاقها باسمها المباشر وتغلُّبها عليه دلالياً؛ فاللقب المهني تعبير دلالي على المرأة التي تخلى عنها سندها الرجل، الذي يصونها عن تلويث السمعة بامتهان عمل يجعلها تخرج عن السائد في المجتمع المحافظ، ويتأكد هذا البعد المضموني لتقنية الأسماء باختفاء الألقاب المهنية من شخصيات المرأة النمطية الخاضعة لحماية الرجل، بينما ظهرت في الشخصيات البعيدة عن تلك الحماية؛ من ذلك:(عزيزة الخياطة، حليمة الزيَّانة، قميرة القابلة، أمباركة الدلاَّلة، مبروكة العرَّافة، فطُّومة الخياطة)؛ في هذا النمط من الشخصيات قد يتقدم اللقب على الاسم ويطمسه من ذلك لقب الكيَّاسة في رواية ليالي نجمة، ما يجعل الراوي مضطراً إلى التدخل من أجل تقديم إيضاح سردي للاسم الحقيقي للكيَّاسة[2].

من بين الأبعاد الدلالية لتهميش الأسماء يبرز تهميش اسم المرأة الإنجليزية التي يكتفي بذكر جنسيتها؛ للدلالة على انتسابها إلى الآخر الأنثوي بصفة عامة،

---

(1) في بعض الأسماء السابقة كاسمي: فطُّومة ومريومة، يتبين التحوير على بنية الكلمة الفي حمل دلالات الإغراق في المحلية لتصبح مريومة امتداداً لمريم، وفطومة امتداداً لفاطمة.

(2) تدخل الراوي لقطع مجرى السرد وتوضيح الاسم الحقيق للكيَّاسة بقوله: " كانت مسعودة فلفل وهذا هو اسمها الحقيقي..". ليالي نجمة ج1 ص288.

ذلك الآخر الأنثوي ممثلا في المرأة الإنجليزية يدخل في صراع مع الأنا الذكوري ممثلاً في محمد المعلول؛ وهذه الدلالة على جماعية الصدام الراشحة من اسم المرأة تتأكد في الوصف الذي أطلقه المعلول عليها والذي يصلح لأن يكون اسماً آخر لها ويتمثل في وصفها بـ(حفيدة الملكة فيكتوريا) [1]؛ الدالِّ على أبدية الصدام واستمراريته بين الأنا والآخر، ومن ثم يصبح تجاهل اسم الشخصية وإطلاق اسم عام عليها مقصوداً دلالياً.

ب - أسماء الشخصيات المتطلّعة :

انطلاقاً من تقسيم الشخصية المتطلِّعة في بعدها المضموني إلى ثنائية: الانتهازي، والمناضل، يمكن الانتقال بها إلى مستوى البناء الشكلي وتحديداً على نطاق تفاعل أسمائها، حيث تبرز فيها الثنائيات الضدية بصورة واضحة؛ مدَّعمة الدلالات الأيديولوجية المضمونية للشخصيات؛ ففي رواية المطر وخيول الطين تظهر ثنائية ضدية اسمية تتمثل في: (الحاج صاحب الدكان، ومسعود بركة)، في نموذج الانتهازي يختفي الاسم ليحلَّ محله اللقب الاجتماعي: (الحاج)، الذي يأتي مصاحباً لمركبٍ إضافي: (صاحب الدكان)؛ ذلك المركَّب يحمل الدلالة على الملكية الاقتصادية، وهو في الوقت ذاته دالٌّ على الإدانة الأيديولوجية للشخصية، حيث يظهر التناقض في إطلاق لقب الحاج بخلفيتيه الدينية والاجتماعية، المحمَّلين بدلالات النقاء، والطهر، والسمو؛ ليكون مضاداً لأفعال الشخصية وتصرفاتها في النص[2]، وكأن اللقب الديني يوظَّف لحماية شخصية الانتهازي داخل الواقع، بالارتفاع به عن دائرة الشبهات. وتتدعَّم هذه الدلالة باقتصار لقب الحاج على شخصية التاجر الانتهازي وقد تمثل في شخصيتين تحمل كل منها لقب الحاج في رواية ليالي نجمة ممثَّلاً في الحاج عبد الرازق، والحاج عبد السلام[3]؛ فلقب الحاج

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص153، 164.

(2) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 64.

(3) يتحول اسم الحاج عبد الرازق زوج نجمة الأول إلى الالتصاق بلقب اقتصادي وهو تاجر الجملة الذي يأتي مصاحباً لاسمه الشخصي. ينظر: ليالي نجمة ج1 ص105 - 106.

يتحول إلى تأكيد طابع المفارقة عندما يتم اتخاذ الدين غطاءً يخفي سلبيات الشخصيات الانتهازية.

في مقابل الاسم المدان الذي حملته الشخصية الانتهازية، يأتي اسم (مسعود بركة) ليحمل النقيض الأيديولوجي لاسم الحاج صاحب الدكان؛ ففي اسم الشخصية المناضلة - مسعود بركة - يظهر التطابق بين الاسم ومدلوله في توليد الدلالة؛ بحمله دلالات الطهر والنقاء التي تمتح منها السعادة والبركة، المميزتان الشخصية عن نقيضها الانتهازي المختفي وراء لقبيه الديني، والتجاري[1].

الأمر ذاته ينطبق على رواية عين الشمس في العلاقة الدلالية بين اسمي (الهدَّار، وعبد الكريم)؛ فالدوالُّ الصوتية والمعنوية لاسم الشخصية الانتهازية - الهدار - تبرز دلالات الإدانة من الدلالة الصوتية التي تظهر فيها مؤشرات الضجة، والهدير، والصخب، ما يتطابق مع مضمون الشخصية الانتهازية المستغلة، المتصفة بالأنانية والصدامية[2]، في حين تتصف الشخصية المثالية بالعطاء والبذل في سبيل رقي المجموع ونمائه، وخلاصه من ربقة التخلف، ما يجعل هذه الصفات متطابقة مع دلالات الاسم - عبد الكريم - على الكرم، والعطاء.

الثنائية تتكرر في رواية جرح الوردة في شخصيتي الانتهازي الناجح والانتهازي الفاشل (عبد الغني، وعمر الفحام)؛ فتتجلى دلالات النجاح من خلال اسم (عبد الغني) الدال على انتماء الشخصية إلى صف الأغنياء؛ فعبد الغني انتهازي اقتصادي ناجح؛ ولتتكامل الصورة المضمونية السابقة يأتي الاسم مطابقاً لحقيقة الشخصية، وذلك بأن "عمد الكاتب إلى إطلاق اسم عبد الغني على تلك الشخصية التي استفادت

---

(1) لاحظ علي برهانة وجود تطابق بين الاسم - مسعود بركة - وطبيعة الأحداث في رواية المطر وخيول الطين،حيث تأخذ الأحداث مسارها في خدمة الشخصية ومكافأتها بدون مبرر منطقي، "وضع هذه الشخصية إنما يتماهى مع اسمها - مسعود بركة - أي إن كل ما تمتاز به إنما هو السعد والبركة، اللذان يهبطان عليها من السماء". الرواية الليبية مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، ص230.

(2)حمل لقب الهدَّار دلالته الصوتية على الصخب والضجيج التي تظهر في وصف قميرة لرد فعل الهدَّار على طلب منصور الزواج من زينب بقولها: "هاج الهدَّار كالجمل". عين الشمس، ص142.

من طفرة النفط"[1]، واغتنت على حساب شرائح أخرى سعت للاستفادة من النفط ولم تستطع تحقيق تلك الاستفادة المنشودة، تلك الشرائح يمثلها (عمر الفحَّام) الذي يحمل دلالات الفشل من خلال إضفاء لقب الفحَّام عليه؛ فقد "أعطى الروائي عمر لقب الفحَّام ليشير من طرف خفي إلى قتامة الحياة التي تعيشها تلك الشخصية، واسودادها ومصيرها المظلم"[2]؛ لكن دائرة الدلالة التي حملها اللقب تشعُّ لتتحول إلى مقارنة بين الغني والفقير داخل بنية الواقع، متجسدة في ثنائية: النفط، والفحم؛ فالفحم يتصف بكونه مكوَّناً طبيعياً نباتياً بلونه الأسود وهو وقود وطاقة، لكنه يحمل دلالة التخلف ويفسح المجال للنفط بوصفه وقوداً وطاقة يحمل خصائص الفحم النباتي لكنه يتفوق عليه باعتباره رمزاً للتقدم؛ ومن ثم فإن بقاء تجارة الفحم النباتي ووجود فحَّام في مجتمع نفطي يحمل دلالات الفشل في انتهاز الطفرة النفطية، وبقاء السيادة للتخلف داخل المجتمع.

في رواية الجريمة يبرز اسمان متضادان هما: (إدريس المترجم، وعبد الله الطيب)، الاسم الأول تظهر الدلالة الأيديولوجية من طرفيه؛ فاسم إدريس يحمل دلالته من مرجعيته الدينية، باعتباره اسماً لنبيٍّ من أنبياء الله عليهم السلام، لكن هذه المرجعية لا تبدو مستقيمة مع طبيعة الشخصية الانتهازية داخل بنية النص. هذه المخالفة أو التناقص بين الشخصية ومرجعيتها الاسمية، لا ينفي أن يكون للاسم مرجعيته الخاصة؛ فالاسم العلم لا يستمد دلالته من المرجعية الدينية فقط بل ينفتح على مرجعيات أخرى؛ لذا فإن التعامل مع هذا النمط من الأسماء ينبغي أن يتم "دلالياً على مستوى ما تشمله من إحالة ومرجع متراكمين في الذاكرة والثقافة، والتاريخ، والمجتمع، ما دام الاسم العلم يؤكد استمرار المرجعية، فهو مؤشرٌ لا معنى له سوى المعنى الذي اختص به في أصله"[3]، هذا الأصل في اسم إدريس - في رواية الجريمة - يتحرر من المرجعية الدينية إلى أخرى تاريخية، ليكون محمَّلاً بدلالات

---

(1) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص305.

(2) المرجع السابق، ص 305.

(3) الزمن الروائي، عبد السلام الككلي، ص32.

على رمز من رموز المؤسسة السياسية في زمن الأحداث، والمتهم بتهاونه وتعاونه مع الآخر، وتستقيم دلالة الاسم السابق عند ربطه بشقه الثاني: لقب (المترجم)، حيث يحمل اللقب دلالة الوسيط؛ فالانتهازي السلطوي المدان هو الوسيط بين الأنا والآخر، والمسهِّل لمأمورية الآخر داخل الأنا؛ ومن ثم فإن اسم إدريس المترجم يصبح محمَّلاً بالدلالات الأيديولوجية المُدينة لرمز بل لنظام سياسي بأكمله.. وتلك الإدانة تتدعم بطرح النقيض الإيجابي ممثلاً في (عًبد الله الطيب) الذي يأتي اسمه محمَّلاً بدلالات الإخلاص لله، وكذلك اتصافه بالطيبة، التي تنزع به في اتجاه المثالية والبعد عن التشويه الأيديولوجي، ما يجعله يتفاعل – نصياً – مع شخصية مسعود بركة في رواية المطر وخيول الطين، على مستويي المضمون والشكل، ففيهما يطابق الاسم المسمَّى على مستوى دلالتهما الواقعية والرمزية[1].

أما في رواية ليالي نجمة فيمكن مقاربة الدلالة من خلال اسمي: (الشاويش عبد الله، ومحمد المعلول)؛ ففي مستوى اسم الشاويش عبد الله تبرز الإدانة الأيديولوجية للسلطة في وجهها العسكري، لكن عند ربط الاسم بدلالته الأشمل يتضح تقدمه خطوة مهمة على اسم إدريس المترجم في رواية الجريمة؛ حيث تخلَّص من الدلالة المباشرة التي حملها الاسم الأخير، وذلك يعطي لشخصية الشاويش خلودها وديمومتها في الدلالة على سلبية السلطة من دون الاضطرار إلى تضييق خناق البنية في إطار زمني معين، أو منظومة سياسية محددة[2]، عندما يتحول اللقب العسكري إلى مصدر إدانة لأيِّ شخصية تحمله؛ فكل الشخصيات الموصوفة بصفة عسكرية هي شخصيات انتهازية مستغلة، ومستبدة: (فرج ضابط الآداب – أمباشي مصباح – الجنرال غراتسياني – الرائد برتولينو – الملازم عبد الخالق – الرائد عبدا لمنعم..).

---

(1) ينظر: الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، ص158.

(2) ينظر: معنى المأساة في الرواية العربية، غالي شكري، ص77. تأكيد دلالة المتخيل على الواقعي يؤكدها عبد الوهاب الرقيق عندما ذكر بأن الطاهر وطار قد اعترف له بدلالة بعض الأبطال لديه على رموز نضالية واقعية كأحمد بن بلة، وعبد الله بالهوشات. ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص128.

أما في اسم محمد المعلول - الشخصية المناضلة - التي تحمل سلوكياتها تناقضات عدة، في هذه الشخصية يتجلّى التناقض الذي تحمله من خلال الاسم أيضاً؛ فاسم المعلول يحمل دلالة مغايرة للقوة والعنفوان عبر دلالته على الضعف والعلّة، ليحمل دلالات التناقض في هذه الشخصية، فتضخمه الجنسي والنضالي يجتمع مع الضعف والاغتراب اللذين يعاني منهما هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تتفاعل نصياً في تأكيد التخلّي عن إطلاق الاسم الدلالي المباشر على الشخصية المناضلة بطرح أسماء متناقضة مع حقيقتها داخل النص، بحملها اسماً زئبقياً يحمل دلالات التناقض داخله[1].

جـ - أسماء الشخصيات ذات البعد المعرفي :

تقسيم الشخصية الدينية إلى ثنائية: الأصل والصورة ربما أفاد في تأمل أسمائها دلالياً؛ ففي الشخصيات المجذوبة أو رجل الدين الصورة تبرز أسماء:(محجوب، والصادق، إبراهيم البحري)؛ فاسم محجوب يحمل دلالته من مرجعيته الدينية داخل الواقع، باعتباره دالاً على الولاية لله من جهة، ومن جهة أخرى بوصفه دالاً على الحجب الذي يحمل في طياته دلالة مغايرة عندما يصبح كناية عن المعرفة، المتمثلة في الاطلاع على المُغيَّب[2]. وهذه الدلالة لا يبتعد عنها اسم الصادق في رواية جرح الوردة؛ حيث يتطابق الاسم مع البناء المضموني بصورة مباشرة، بوصفه الشخصية الصادقة المطّلِعة على المستقبل، المتجاوزة لماضيها وراهنها. في حين أن اسم إبراهيم البحري في رواية ليالي نجمة يحمل دلالات مكثفة من خلال لقب البحري المحمَّل بالغموض؛ فالبحر هو مكمن الأسرار لكنه – في

(1) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 64، وفي السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص142.

(2) يستقي اسم: محجوب دلالته الغيبية من منحيين، الأول: في العقيدة الشعبية بوصفه اسماً لأحد الأولياء، أما الآخر: فهو دلالته اللغوية الدالة على المنع عن الشيء، أو دلالته الشرعية بمنع الحجب عن الإرث، كل ذلك يتحول إلى باب الكناية عندما يصبح الاسم كناية عن المعرفة والإطلاع الخاصين بالشخصية في سياقها النصي أو الموضوعي.. ينظر: الصحاح، للجوهري، ج1 ص107 - 108، والقاموس الفقهي لغة واصطلاحاً، سعدي أبو جيب، دار الفكر، دمشق، ط2، 1988م، ص76.

الوقت ذاته – رمز للحرية والانطلاق، هذا الجدلية تأتي على لسان إبراهيم البحري في عباراته الساذجة في تركيبها، العميقة في دلالاتها.

أما شخصية رجل الدين الأصل فتبرز فيها ثنائية اسمية تتجسد في (الفقيه، الشيخ)؛ اللذين ربما يكون حضورهما اعتباطياً، لكن اطِّراد وجودهما متجاورين في أكثر من بنية ينفي تلك الاعتباطية المفترضة؛ ففي رواية المطر وخيول الطين يبرز الاسمان في (الفقيه عثمان، وشيخ الجامع)، اللذين يصلحان لإقامة مقارنة دلالية وفقا لثنائية: الفقيه، والشيخ، وهي تنطلق مبدئياً من مفهوم الفقيه في الشرع باعتباره ذلك الشخص المتعلِّم القادر على الفتوى وإن لم يصل درجة الاجتهاد؛ فالأهمية - في هذا النموذج - أن يكون عالماً بالتشريع كالتحليل والتحريم، أو الصحة والفساد[1]، لكن البنى النصية تتفاعل على إعطاء هذا النموذج صفات دلالية أخرى تدل على تخلُّف الواقع الذي ينقل الفقيه إلى أعلى مراتب الاجتهاد والتقديس؛ بحيث يصبح لقب الفقيه دالاً على الشخصية الانتهازية للدين عن طريق الشعوذة، وادعائها العلني الإطلاع على المغيب، وكشف المستور، واستطراداً في تأكيد هذه الدلالة فإن التفاعل النصي يدعم هذه الحصيلة الدلالية؛ فكل شخصية حاملة للقب الفقيه هي شخصية مدانة بصورة مباشرة، وذلك ما تحدَّد في شخصيات: الفقيه عثمان في روايتي المطر وخيول الطين، وجرح الوردة، والفقيه مصباح في رواية ليالي نجمة. في حين أن لقب الشيخ قد كان ملازماً للشخصية الدينية التي إما أن تكون إيجابية وإما مدانة لكنها إدانة لا تصل إلى مستوى الإدانة الصريحة الموجَّهة إلى شخصية الفقيه؛ فشخصية الشيخ لا تميل إلى استغلال الدين بصورة ملتوية وبشعة كالتي يمارسها الفقيه، وغالباً ما تكون دلالتها السلبية مقتصرة على الثبات والماضوية، وتتمظهر أسماء الشخصيات المتأرجحة بين الإدانة والإشادة الحاملة للقب الشيخ في شخصيات: شيخ الجامع في رواية المطر وخيول الطين، والشيخ صالح في رواية عين الشمس، والشيخ عبد القادر الوافي في رواية الجريمة، والشيخ عبد الرحمن الغاوي في رواية ليالي نجمة. لكن اللافت للانتباه هو

---

(1) ينظر: القاموس الفقهي لغة واصطلاحاً، سعدي أبو جيب، ص289 - 290.

أن الاسم قد عكس التذبذب في الرؤية المضمونية أيضاً، ففي رواية عين الشمس وفي مقطع حواري داخلي واحد يأتي لقبا: الفقيه، والشيخ معاً ليكونا لصيقين بشخصية صالح؛ "كلمات الفقيه مندفعة كالقذائف (...) ما أن يبرح الشيخ المنبر."[1]، والأمر ذاته يتكرر مع شخصية الشيخ في رواية الجريمة لكن البنية النصية لتلك الرواية تُلفِت الانتباه من جديد إلى أمرٍ مهمٍّ على صعيد التسمية عندما يمنح عبد القادر الوافي صفته الرسمية بوصفه شيخاً للجامع، بينما يأتي لقب الفقيه دالاً على الفتوى والاجتهاد والمرجعية الغيبية بتمظهره في صيغة فقيه القرية، ما سبق طرحه يعني أن الشخصية تحمل دلالة مزدوجة لكن من دون أن يكرِّس ذلك نصياً ما يدعم الحكم عليها بالتذبذب في طرح الرؤية، "طرق بابه الشيخ عبد القادر الوافي إمام الجامع وفقيه القرية"[2]، وتتأكد دلالة أن لقب الشيخ أقل إدانة من لقب الفقيه بتحول لقب الشيخ إلى دالٍّ على الفضيلة والنضال بارتباطه بشخصيتي: الشيخ عبد السلام في رواية عين الشمس، والشيخ عبد الكريم المحمودي في رواية ليالي نجمة، لكن ذلك لا يمنع الشيخ من الظهور بصورة سلبية لكنها لا تصل إلى درجة ممارسة الشعوذة والدجل، بل يظهر في صورة المعوِّق للتقدم، أو الانتهازي الفاشل، وذلك ما تجلّى في شخصيتي: الشيخ صالح في رواية عين الشمس، والشيخ عبد الرحمن الغاوي في رواية ليالي نجمة.

حصيلة ذلك أن البنى النصية تفاعلت ذاتياً في تكريس السائد في الذهنية الجماعية المعطية للشيخ رتبته الدينية الرسمية المحافظة التي لا تخلو من خلط بين الإيجاب والسلب، في حين وظّف لقب الفقيه بصورة مطَّردة وفقاً للسائد في اللهجة المحلية؛ حيث يطلق على الشخص الذي يتولّى تعليم الصبيان القرآن، ويقوم بكتابة الرُّقَى والأحجبة، ولا يتورَّع عن الشعوذة والسحر؛ ومن ثم فهو رمز للتخلف والانحطاط[3].

---

(1) عين الشمس، ص128.

(2) الجريمة، ص14.

(3) ينظر: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص135.

أما الشخصيات المثقفة فقد سادت فيها الأسماء الثنائية المكوَّنة من اسم علم مباشر مسبوق بلقب مهني أو اثنين كما في اسم: الأستاذ أحمد الجرايدي، وبصفة عامة فإن الشخصيات قد وقفت عند لقبين هما:(الأستاذ، والمعلم)، ما يحمل دلالة على انتماء الشخصيات إلى الطبقة المتوسطة، ومن ثم فقد مثلت بُعداً واقعياً باعتبار أن السائد زمن القصة هو المستوى الثقافي المتوسط، حيث كان المعلم ممثلاً لأقصى درجات الوعي والثقافة في مجتمع متخلِّف وناشئ، بينما كان الاستثناء في شخصية أحمد الجرايدي المنتمِي إلى حقل ثقافي مغاير هو الصحافة التي جسدها لقب الجرايدي، ومع ذلك فهو لم يخرج واقعياً عن إطار الطبقة المتوسطة عندما يعود إليها عبر لقبه الآخر (الأستاذ).

د - الدلالة المباشرة للأسماء:

تحفل البنى النصية بنمط من الدلالة الأيديولوجية المباشرة لأسماء الشخصيات، وذلك من خلال تعليق سردي من قبل الراوي أو أحد الشخصيات على الاسم لإبراز دلالته الأيديولوجية، أو لإزالة الغموض عنه؛ ففي رواية المطر وخيول الطين يربط الراوي بين هامشية مهنة عزيزة الخياطة وحقيقة وضعها الاجتماعي؛ بتحويل لقبها من دلالته المهنية إلى الدلالة على وضعها الاجتماعي، "وإذا كانت عزيزة الخياطة قد انصرفت بعد غرق زوجها إلى خياطة الأثواب، فقد انصرفت بعد فترة وجيزة إلى جمع وخياطة الأخبار أيضاً"[1].

ويمرُّ لقب الفحَّام في رواية جرح الوردة من خلال وعي الشخصيات المتفاعلة معه بعد أن أصبح مصاحباً للشخصية؛ فلقب الفحَّام يمثل هاجساً شخصياً للشخصية الحاملة له، ما يجعله يؤدلج من خلال منظورها؛ فيقول عمر الفحام عن نفسه: إنه "لم يربح من بيع الفحم إلاَّ اللقب، الناس يدعونه الفحام، هذا كل ما كسبه من قعدته المضجِرة وتجارته الكاسدة، عندما يبدأ عمله الجديد هل يستمر الناس في مناداته بنفس اللقب...يا فحام..

(1) المطر وخيول الطين، ص42.

لن يجيب من يناديه بلقب مهنته التي هجرها"[1]، هاجس استمرار اللقب بعد هجر المهنة يؤكد فشل الشخصية ببقاء اللقب ملتصقاً بها؛ والحوار المشهدي الآتي بين الفحام الانتهازي الفاشل وعبد الغني الانتهازي الناجح يظهر احتقار الأخير للأول عبر تعييره بلقبه الوضيع؛ "أمسكت بأنفاسها حين سمعت زوجها يقول:

- اسمع يا فحام. (...)

- اسمع يا فحام، أنا لم أكن راضياً عن عملك في منزلي (...)

- خذ يا فحام..." [2]. كما يمرُّ لقب الفحام بوعي شخصية فاطمة التي تُبدي تعاطفها مع الشخصية من خلال لقبها، "ظننت أنه هو، عمر الفحام الذي تكره لقبه، ولا تعرف كيف تفكر فيه بغير هذا اللقب"[3].

ظاهرة الدلالة المباشرة لأسماء الشخصيات تبرز في البنية النصية لرواية ليالي نجمة؛ فالراوي يقوم بتقديم توضيح سردي مباشر لسبب إطلاق لقب المعلول على الشخصية، ولا شك بأن الكاتب عندما يقوم بتقديم مبرر سردي لسبب إطلاق الاسم فهو إنما يهدف إلى إزالة الغموض "الذي يمكن أن يكتنف رسمه أو دلالته ضمن الخطاب الروائي"[4]، ومن ثم فإن بقاء الاسم أو اللقب غامضاً دون تبرير "من شأنه أن يضبِّب صورة الشخصية، ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والأحداث"[5]؛ لكن المعضلة تكمن في أن قطع السرد أو حركة الأحداث من أجل تقديم توضيح عن الاسم من شأنه أن يمارس سلطة قمعية على مخيلة القارئ تمنعه من استنتاج البعد الدلالي بمفرده، وقد كان بالإمكان أن يُكتفى بالإيحاء إلى تلك الدلالة بطريق غير مباشر عبر الصراع بين الشخصيات وحركة الأحداث، وذلك لم يحدث في نموذج محمد المعلول عندما تمَّ قطع حركة السرد لتقديم سبب إطلاق اللقب على

---

(1) عرس الخريف، ص 138.

(2) آخر الطريق، ص 72 - 73.

(3) المصدر السابق، ص 93.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 256.

(5) المرجع السابق، ص 259.

الشخصية؛ "حين تلاعبه تناديه بالمعلول خوفاً عليه من الحسد فحسب، ولكن اللقب ما لبث أن شاع وسط جاراتها اللاتي كن يزرنها لتسألها إحداهن قائلة: كيف حال المعلول"[1]. الأمر ذاته يتكرر في لقب البكّاية الذي حملته شخصية المومس في شارع سيدي عمران، ذلك اللقب المفعَم بالدلالات لكن الراوي يصرُّ على قمعها عبر القيام باسترجاع تاريخ التحاقها بالدعارة وأسبابه وفي هذا السياق لا يغفل سبب وصفها بالبكّاية، اللقب الذي استمر معها في كل تصرفاتها ليكون دليلاً على حالة الصدمة المرافقة لها منذ قدومها إلى وكر الدعارة وحتى وفاتها[2].

وفي بعد آخر للدلالة المباشرة يتحول الاسم إلى محور جوهري يلخص حقيقة الشخصيات؛ فالاسم المطلَق على الشخصية يحيل على مكوِّن واقعي، أو خلفية معرفية أو تاريخية سابقة، لكنه لا يبقى كذلك داخل النص حيث يخضع مفهومه للسياق النصي الوارد فيه[3]، وهذا ما تجلَّى في رواية ليالي نجمة؛ ففي ثنائية الشيخ عبد الرحمن الغاوي، وحورية يبرز التناسب بين اسم حورية وخلفية الشيخ المقيم في عالم رومانسي يلعب المغيَّب دوراً رئيساً فيه، فتتحول الغرائز المكبوتة إلى عالم ما وراء الطبيعة، لكن الرؤية تقدم الشخصية في مرحلة أخرى وقد انتقلت إلى العالم المحسوس، فتختلط أبعادها الرومانسية بالأخرى الواقعية وذلك ما تجسَّم في الاسم الواقعي - حورية - المختلط بحورية القائمة في العالم الآخر؛ ويظهر ذلك في انعكاس الاسم على ذات الشيخ في المقطع الحواري الداخلي الآتي: "إنه ابن حورية ولا شيء آخر، طرب للاسم الذي يثير في النفس دفقاً من الإيحاءات والمعاني الجميلة التي يختلط فيها الإلهام الروحي بقبس من بهجة الحياة"[4]؛ ويتدعم كل ذلك عندما يأتي الاسم بصيغة التعريف التي تجعله شاملاً للحسي والروحي؛ متناغماً مع تطلعات الشخصية الساعية لتغيير أيديولوجيتها بالخروج من أسر الماضوي والغيبي إلى المادي المحسوس؛ عبر الانتقال إلى الانتهازية المادية الاقتصادية بعد فشل الانتهازية

(1) ليالي نجمة ج1 ص371.

(2) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص231 - 232.

(3) ينظر: تشريح النقد، نورثروب فراي، ص109.

(4) ليالي نجمة ج1 ص24.

الروحية، فقد "غرق في أحلام السعادة المرتقبة وشرع على الفور في القيام بتحريات سريّة عن الحورية التي خلبت لبّه، وألْهَتْهُ عن حفظ الربع الأخير من كتاب الله"[1].

وفي السياق ذاته يكشف اسم نجمة عن دلالته المباشرة من منظور الشخصيات المتقاطعة مع الشخصية العاكسة؛ ذلك التقاطع يُختزل في تأمل الشخصيات اسم نجمة، وردود أفعالها المباشرة عليه؛ وكل ذلك يعكس الدلالة الرمزية للشخصية، والتصاقها بالوطن وتماهيها معه، التي تتأكد في وصف نجمة لحقيقة اسمها وأهميته الرمزية؛ حيث تقول عنه: "التاجر النهم ما لبث أن ملَّ لعبته المفضلة بعد شهور قليلة ليصفَّها ضمن ألعابه القديمة، لعله نسِيَ أن اسمها نجمة وأن هذا الاسم لم يطلق عليها عبثاً"[2]!!. وتتسع دلالة الاسم بمروره من خلال منظور الشخصيات المتفاعلة معها ليكون دالاً أيديولوجياً على خلفية تلك الشخصيات، ومؤكداً للكثافة المضمونية للشخصية العاكسة؛ فبعد أن أكدت الشخصية رمزيتها مضمونياً هاهي تؤكده اسمياً أيضاً؛ وهي بذلك تدعِّم أن الاسم والشخصية وجهان لشيءٍ واحد لا يقبل الفصل[3]؛ فالانتهازية السلطوية ممثلة في الشاويش عبد الله، والملازم عبد الخالق تربط بين الاسم وبعده المادي الحسي لتؤكد حقيقة الشخصيات الانتهازية السلطوية وتدينها عبر ردِّ فعلها الغريزي على سماع اسم نجمة للمرة الأولى؛ فالشاويش عبد الله "أخذ يلوك الاسم ويطقطق بأسنانه في تلذذ كما لو أنه يتذوق قطعة من الحلوى، الاسم له نكهة غريبة، وقد تكون صاحبته نجمة بالفعل تُضفي بريقها في أرجاء مملكته فتضيء عتمتها وتجدد شبابها"[4]، والملازم عبد الخالق ينظر إليها؛ فيقول: "إنها نجمة بالفعل فكلُّ ما فيها يلمع بداية من أسنانها الصغيرة التي صفت في فمها بدقَّة.." [5]، هذا البعد الحسي الغريزي ينتقل ليكون معبِّراً عن سموِّ الشخصية ومثاليتها؛ فأحمد الجرايدي في ردِّ فعله تجاه اسم نجمة يكرِّس إيجابيته مع الوطن؛ عبر ربطه بين اسم نجمة ورغبته الملحَّة في تحرره؛ فقد "كان يرقب ظهور نجمة الصباح على الشاطئ، فيما هو يفكر في نجمة شارع

(1) المصدر السابق، ج1 ص29.

(2) المصدر السابق، ج1 ص566.

(3) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص137.

(4) ليالي نجمة ج1 ص97.

(5) المصدر السابق، ج1 ص414.

سيدي عمران، دون أن يدرك وجه الشبه بينهما إلاَّ في هذه اللحظة"[1]!!، وتتدعم مثالية الشخصية المثقفة في الوصف الرومانسي للاسم حيث يترفَّع وصف الجرايدي له عن جوانبه الحسية اللذيَّة؛ فيقول عنه: "لقد أحب تلك النجمة التي تطهرت بدموعها في هذا الزمن الذي يتساوى فيه المجرمون والعشاق، تلك النجمة الوحيدة المرسومة على عباءة الليل.." [2]، إن تعدد دلالات الاسم الواحد وفقاً لمنظور الشخصيات المتعاملة معه يؤكد حقيقة تعدد مدلولات الاسم وفقاً لتعدد قراءات البناء المضموني للشخصيات الحاملة لذلك الاسم[3].

حصيلة ما سبق تؤكد أن الاسم يعمل بوصفه دالاً واعياً من قبل الكاتب سواء تطابق مع مضمون الشخصية أم جاء مغايراً له، وفي المقابل فهو لغم دلالي يستفز القارئ ويجعله يربط بين الاسم ودلالته المضمونية داخل النص[4]، ومن ثم فهو خاضع للتغيرات الطارئة على الشخصية؛ وهذا ما تجلَّى في رواية ليالي نجمة من خلال شخصية الشيخ عبد الرحمن الغاوي، حيث يفقد بُعده الديني بالتصاق لقب الغاوي به؛ ليكون دالاً أيديولوجياً على تحوله عن خلفيته المعرفية الدينية من جهة، ومن جهة أخرى فقد حمل الدلالة على أن المجتمع لا يغفر الخروج عن الخط الثابت فيه مهما حاول الشخص أن يغيِّر في سلوكه؛ وها هو الشيخ يسترجع حقيقة فشله عبر حركة الحوار الداخلي لديه؛ فقد "تذكر كيف أخرجته من جبته ولقبه المحترم ليحمل لقب الغاوي إلى الأبد"[5]، وتتدعم أبدية اللقب السلبي التي حملها الغاوي من خلال تفاعلها نصياً مع ديمومة لقب الفحَّام في رواية جرح الوردة؛ فالجرايدي يقرُّ اختفاء الغاوي مادياً وبقاءه معنوياً من خلال لقبه؛ حيث "اختفى من ذاكرة المدينة القديمة فلم يبقَ منه إلاَّ لقبه وأصداء جريمته الوحشية"[6].

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص130.

(2) المصدر السابق، ج2 ص212 - 213.

(3) هذا يخالف ماطرحه عبد الوهاب الرقيق عن تطابق مهنة المومس مع اسمها المحمَّل بالدلالات الجنسية؛ فاسم نجمة دال على الجنس من منظور الشاويش أو الملازم لكنه دال من جهة أخرى على الرفعة والتحرر من منظور الجرايدي.!! ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق، ص139.

(4) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 64.

(5) ليالي نجمة ج1 ص58.

(6) المصدر السابق، ج1 ص509.

المطلب الثاني
وصف الشخصية خارجياً

❖ توطئة :

لاقى الوصف بصفة عامة ووصف الشخصية خارجياً بصفة خاصة اهتماماً منقطع النظير، وبخاصة في القرن التاسع عشر وفي الرواية الفرنسية على وجه التحديد؛ حيث احتفلت بوصف الشخصيات والأماكن احتفالاً جعله يطغى على غيره من العناصر السردية، ويأتي بلزاك على رأس قائمة الروائيين الذين أرسوا دعائم الوصف الموسَّع؛ حيث أخذت الرواية على يديه "تطفح بالبيوت، والأثاث، والملابس الموصوفة بدقة وإسهاب شديدين"[1]، ويأتي ذلك في إطار حرص الرواية التقليدية عموماً والواقعية خصوصاً على إيهام القارئ بصدق الشخصيات والأحداث، وفاءً لمبدأ الواقعية القائم على توخّي الصدق "والأمانة في النقل عن الواقع الإنساني"[2]، لكن هذا الوصف الموسَّع لم يسلم من سهام النقد؛ فآلان روب جرييه يعتبره وصفاً تزيينياً لا يتجاوز دوره بناء إطار عام للحدث، وتصوير الشخصيات في بعدها المادي؛ بهدف إقناع القارئ بوجود موضوعي للأحداث والشخصيات، وطبقاً لذلك سيكون الوصف عنصراً شكلياً زائداً يستهلك جهد الكاتب، ويبعث السأم عند القارئ الذي لا يجد مناصاً من تخطّي الصفحات الوصفية الطويلة للوصول إلى الهدف الذي يطمح الكاتب في أن يوصله إليه[3]. لا يخفَى أن انتقاد جرييه للوصف في الرواية الواقعية يأتي في سياق تعريضه بها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو إشارة إلى طبيعة الوصف في الرواية الجديدة؛ حيث تعتبره مكمن الرؤية أو الأيديولوجيا التي يقدمها النص، لكنه وصفٌ مختلف عن

---

(1) نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص129.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1997 م، ص94.

(3) ينظر: نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ص129 - 130.

الوصف الواقعي؛ فهو وصف دقيق مفصَّل لكنه يتحاشى وصف الإنسان، ويركِّز على التفاصيل الخارجية الدالَّة عليه[1].

في السياق ذاته تبدو وجهة نظر ألبيريس أكثر حيادية عندما أكد على أن بلزاك قد وظَّف الوصف بوصفه دالاً أيديولوجياً، من خلال تطابق الوصف مع البعد الأيديولوجي للشخصية؛ يقول ألبيريس: إن الكلام في الرواية البلزاكية حين "يدور حول موظف لا يتمتع بالمروءة الإنسانية؛ فستكون ثيابه رمادية اللون"[2]، ما يعني دلاليةَ الوصف مكانياً كان أم إنسانياً، لكنه يعترف بوجود انحراف عن هذه الدلالية فهو يرى أن الرواية منذ فلوبير قد انصرفت إلى تسويد الصفحات الطويلة من الوصف التي لا تمت للبعد الدلالي بأي صلة، فما هي إلاَّ مظاهر تزيينية لا طائل من ورائها[3]، وهذا الموقف تبناه جورج لوكاتش - أيضاً - بتوجيهه الاتهام إلى فلوبير وزولا لأنهما حوَّلا الوصف إلى غاية منفصلة عن السرد[4].

بالعودة إلى طبيعة توظيف الوصف الخارجي فقد كان الروائيون وعلى رأسهم سكوت "يقدمون كلاً من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخُلقية والنفسية"[5]، في حين أن الرواية قد شهدت تطوراً تجاوز هذا التقديم الثابت المنفصل عن الحدث إلى وصف يعطي معلومات تمهيدية تأخذ في التبلور والاكتمال مع تقدُّم القارئ في تتبع الأحداث والشخصيات المجسدة لها، مؤكدة له أنها ليست معلومات زائدة عن حاجة النص؛ وذلك يطرح إمكانية وجود بعض التصنيفات للوصف منها انقسامه إلى وصف سكوني ثابت يميل إلى إعطاء معلومات تمهيدية ثابتة تُنمِّط الشخصيات منذ البداية، ووصف آخر يتسم بالحركية والتطور؛ فهو يتغير بتغيُّر

(1) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص94 - 95.

(2) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ص52.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 52، 54.

(4) ينظر: النقد الاجتماعي، بيير زيما، ص131.

(5) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ص229.

الأحداث ويتبدل بتبدُّل وضع الشخصيات الموصوفة؛ التقسيم السابق من الممكن أن يُفضي إلى تقسيم آخر يركِّز على البعد الدلالي للوصف ويتمثل في نمطين للوصف الأول: يمكن أن يطلق عليه الوصف التصنيفي أما الآخر: فهو وصف تعبيري؛ في الوصف التصنيفي يتم الاتجاه إلى الاستقصاء والتجميع عبر محاولة "تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء"[1]، وهذا النمط من الوصف من الممكن أن ينقسم إلى قسمين، الأول: وصف تزييني يكتفي بحشد العبارات الواصفة التي لا طائل من ورائها، أما الآخر: فهو وصف إيهامي يحاول إقناع القارئ بصدق الشخصيات الموصوفة وواقعيتها[2]، أما الوصف التعبيري فيميل إلى تكريس بعدٍ إيحائي للوصف بميله إلى الانتقاء ومحاولة تناول "وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه"[3]، وهذا الوصف يهتم بتقديم الجانب الدلالي بامتزاج الأبعاد الموصوفة في الشخصية مع دلالاتها الأيديولوجية المطروحة في النص[4].

ولتضييق المنظور تجاه الوصف الخارجي للشخصية يجب التأكيد على نقطة مهمة تتعلق بحقيقة أنه لا يمكن للوصف أن يكون بعيداً عن الأيديولوجيا الكامنة في عناصر البنية الأخرى؛ فالوصف "الخارجي للشخصية إذا لم يوظَّف في نسيج الرواية يصبح لغواً لا طائل من ورائه"[5]، وذلك يجرُّ إلى نقطة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى وهي أن بنية النص وإن كانت بنية مغلقة في عالمها المتخيل فإنها أيديولوجياً لا يمكنها الانفصال عن الواقع الموضوعي؛ ومن ثم فإن سمات الشخصية المادية والمعنوية سواء أكانت عامة أم خاصة تتضامن مع الرؤية المطروحة عن السياق التاريخي أو الاجتماعي[6]؛ وللوصول إلى هذه الغاية الدلالية تبقى أهمية الوصف الخارجي بعيدة عن جانبه الكمِّي ومتجهة إلى بعده الدلالي؛ ذلك أن "الأمر

(1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص81.
(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص95 - 96.
(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 81.
(4) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص95.
(5) الرواية والأيديولوجيا في سورية، فادية المليح حلواني، ص208.
(6) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص226.

لا يتعلق بوصف الأماكن والأشخاص والملابس والسلوك، بل بابتداع فضاء خاص بنص الرواية"[1]، يستطيع الإسهام في تأكيد الدلالات الأيديولوجية المقدمة في البنية النصية المضمونية. وللوصول إلى ربط البناء المضموني بالبناء الشكلي سيتم التطرق إلى الوصف الخارجي للشخصيات في البنى النصية في جانبيه التقني والدلالي.

* أولاً: البعد التقني

أ - تصنيف الوصف :

تفحُّص تفاعل البنى النصية في مستوى الوصف الخارجي للشخصيات يفرز تصنيفاً ثنائياً مطرداً على المستوى النوعي، بينما يبقى التفاوت على الصعيد الكَمِّي، الثنائية تشتمل على مكونين رئيسين هما الجسد والهيئة؛ ففي الجسد يبدو منظور الوصف متجهاً إلى الجسد مركِّزاً على توصيفه وتفكيكه إلى أجزائه المتعددة. أما البعد الآخر فيتعلق بالهيئة، بحيث يدخل وصف اللباس ومكملاته كالأحذية، والحُليِّ.. في حركة الوصف دون أن يكون الجسد غائباً عن هذه الهيئة باعتباره جزءاً رئيسا فيها.

1- الجسد :

تتمظهر أهمية وصف الجسد في الخلفية الاجتماعية للشخصية؛ نظراً لما للجسد من أهمية وبخاصة بالنسبة للمرأة؛ فمنَ خلاله تدخل في حسابات مع الزمن خوفاً من ضياع الجسد واندثاره، كما تدخل عن طريقه تحت طائلة الرقابة الاجتماعية الصارمة الداعية إلى الحفاظ عليه، باعتباره بؤرة الشرف التي لا يجب أن تشوبه شائبة؛ ومن ثم كان الاهتمام منصباً على الجسد الأنثوي بحيث تتنوع المظاهر الأسلوبية في تقديمه؛ فالجسد قد يكون مقدماً في صورته الكلية أو يكون مختزلاً في جزء من أجزائه، وفي الجدول الآتي تأكيد للتفاعل النصي على مستوى حضور الجسد في بعديه الكلِّي والجزئي:

---

(1) الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، 1993م، ص20).

الرواية	الجسد في بُعده الكلِّي	الجسد في بُعده الجزئيّ
المطر وخيول الطين	"يلتصق بالجسد الغضِّ.."، ص75. "الجسد الذي كان يتلوّى وينزف عرقا.."، ص147.	"جعل يحملق في وجه وردة بعينين ذاهلتين.."، ص103.
عين الشمس	"بجسدها الغضِّ القوي.."، ص 64.	"الوجه الذي طالعه من بين طرفي اللحاف لم يكن جميلاً ولا قبيحاً.."، ص96.
جرح الوردة	"ما يريده هو هذا الجسد، هذا اللحم المكتنِز الغض، الجسد الذي يتمطَّى.."، جرح الوردة ص149. "جسدها هو كل ما يتعرَّى به، جسد غضٌّ.."، آخر الطريق، ص46.	"شعرها مصبوغ لكنه ما زال طويلاً وغزيراً إذا أرخته نزل حتى خصرها.."، عرس الخريف، ص99.
الجريمة	"كانت رائحة جسد غضٍّ لعروس أرَّقها الانتظار.."، ص51.	"عيناه صغيرتان ملتمعتان ظهرتا تحت حاجبيه.."، ص87.
ليالي نجمة	"تؤجِّر جسدها الجميل لكل من هبَّ ودبَّ.."، ج1 ص288. "جاءت بجسدها الذي هو في نصاعة البلور.."، ج2 ص303.	"قدميها المخضَّبتين بالحناء وأصابع يدها الرقيقة.." ج1 ص411 "على رأسها تاج من الشعر الأسود يسترخي بفوضى حالمة على كتفيها.."، ج2 ص184.

من خلال الجدول الانتقائي السابق تتأكد أهمية الجسد في بعده المادي الكلِّي أو الجزئي، كما يتضح تغلُّب الحضور الأنثوي على الحضور الذكوري، ويبرز التنوُّع في تناول الجسد وصفياً بحيث طال الجسد وأجزاءه؛ كالشعر، واليدين والوجه.. وهذه الاستنتاجات المبدئية ستتجلَّى عند الحديث عن البعد الدلالي للوصف الخارجي.

2 - الهيئة :

طغيان الحضور الأنثوي في الجانب الجسدي للوصف، ينتقل إلى الشمولية عند وصف الهيئة ليكون مشتركاً بين الشخصيات الأنثوية والذكورية، ويتسع في أبعاده الدلالية إلى المستويات الاجتماعية، والسياسية، وكذلك الاقتصادية،

والمعرفية، فقد أخذ الوصف المظهري للهيئة أبعاداً أيديولوجية عامة تُعلِي من الشخصية أو تدينها أيديولوجياً من خلال الهيئة، وفي الجدول الأتي، جرد انتقائي يكشف بعض الحقائق التي تخصُّ وصف الشخصية عبر هيئتها المتضمَّنة وصف الملابس، ومكملاتها، بالإضافة إلى الجسد.

الرواية	وصف الهيئة
المطر وخيول الطين.	"كان الفقيه عثمان رجلاً قصيراً بديناً رثَّ الهيئة.."، ص102. "ما أشدَّ نحوله، وما أغرب هيئته، قامته متوسطة.."، ص137.
عين الشمس.	"لقد بدا في هيئته تلك رشيقاً وسيماً، ومثيراً للانتباه.."، ص29. "كانت أطراف لحافها المتَّسخ تكنس الرصيف (...) كان لها في الجُملة مظهر متسوِّلة.."، ص96 - 97.
جرح الوردة.	"سُتْرَتُه تتهدَّل على كتفيه، سرواله مجعَّد به ثنيات كثيرة (...) لم تره على هذه الهيئة الرثَّة من قبل.."، جرح الوردة، ص161. "كانت هيئتها أقرب إلى امرأة متشردة، نظر إلى لحافها المتَّسخ، إلى قدميها المغبرَّتين.."، جرح الوردة، ص171.
الجريمة.	"عبد الله رجع إليهم بنفس هيئته عند ذهابه، طاقيته الحمراء المنحرفة عن جبينه العريض، وطرف عباءته الذي يلفه حول عنقه.."، ص24. "إنك بهذه الهيئة الكئيبة تبدو كما لو أنك قرَّرتَ أن تحتلَّ العالم في ساعة واحدة يا جنرال.."، ص35.
ليالي نجمة.	"دَلَف أحمد الجرايدي إلى المقهى بنفس هيئته التي لا تتغير (...) كان يرتدي بدلة ذات لون بنيٍّ غامق، طربوشه الأحمر على رأسه.."، ج1 ص172. "تفحَّصتْ هيئة بائع السمك الرثَّة، ولكنها لم تستطع أن تستردَّ عينيها عندما لامست وجهه.."، ج1 ص187.

يتضح من الجدول السابق تفاعل نصي عند الحديث عن الهيئة في بعدها

الوصفي؛ فقد أخذ اتجاهاً شمولياً ولم يقتصر على الجانب الاجتماعي فقط، حيث اهتم منظور الوصف بتصوير الشخصيات ووصف هيئتها؛ وبخاصة في مستويي الملبس، والشكل الخارجي، لكن ذلك لا يُلغي تحوّل الهيئة إلى تداخل الشكل والملبس مع وصف الجسد؛ بحيث تكون الهيئة متجسدة في تكامل بين الجسد والملبس؛ فهاهي زهرة – في رواية ليالي نجمة – تمزج بين جسد الفقيه وهيئته في الإدانة؛ فـ"هو وحده الذي استحوذ على اهتمامها منذ البداية لغرابة هيئته بدءاً بلحيته الصغيرة المشعَّثة، وأنفه الأفطس، إلى جبته الواسعة، وحركاته البهلوانية"[1].

وقد تتحول الهيئة من الجمع بين اللباس والجسد إلى وصف جسدي خالص، بوصف المظهر الخارجي للشخصية بطريقة تبرز شكل الجسد وحركته بما يمنح الشخصية أبعاداً دلالية أشمل[2]، ويتجلَّى هذا النمط من وصف الهيئة في شخصيتي مسعود بركة، والشاويش عبدالله، في روايتي المطر وخيول الطين وليالي نجمة؛ وذلك على النحو الآتي:

- مسعود بركة:

"إنه يعطيك ظهره ويسحب قدميه مبتعداً، ويخيَّل إليك في كل خطوة يخطوها بأنه يهمُّ بأن يستدير ويعود أدراجه مقبِلاً باتجاهك...(...) ومن يعاود النظر إليه بعد كل ذلك متأمِّلاً ومتفحِّصاً؛ فسوف يلمُّ بذلك التنافر في مظهره، وفي كل جزء فيه، تنافرٌ يدعو إلى الاستغراب والتندُّر"[3].

- الشاويش عبد الله:

"ما لبث أن اتَّخذ هيئة ثعبان؛ بأن صلب عنقه الطويل، ومال برأسه متطلِّعاً إلى السقف"[4].

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص526.
(2) ينظر: فن الرواية عند يوسف السباعي، نبيل راغب، مكتبة الخانجي القاهرة، د. ط، د. ت، ص303.
(3) المطر وخيول الطين، ص30.
(4) ليالي نجمة ج1 ص99.

ب - أداة الوصف :

إن الاعتراض على مفهوم الوصف الموسع بمفهومه الواقعي لم يمنع هذه التقنية من التطور والتجدُّد؛ فقد أكد الوصف خصوصيته وإمكانية تطويره والاستفادة من دلالته؛ ويظهر ذلك في التخلِّي عن الوصف البصري والاعتماد على الحواسِّ الأخرى؛ سمعية كانت، أم لمسية، أم شميَّة، على الرغم من صعوبة توظيفها مقارنة بالحاسَّة البصرية(1)، بناء على ذلك سيتم في هذا القسم من الدراسة التركيز على تتبع حضور الحواس في الوصف الخارجي للشخصية؛ حيث تحفل البِنَى النصيَّة عند خليفة حسين مصطفى بتوظيف مختلف الحواس في وصف الجسد والهيئة، وفي الجدول الآتي مقاطع وصفية منتقاة تبين اطِّراد استخدام مختلف الحواس في الوصف الخارجي للشخصية:

الرواية	حاسة البصر	حاسة السمع	حاسة الشم	حاسة اللمس
المطر وخيول الطين.	"التصقت عينا وردة بوجه مسعود.."، ص137	"فإذا تكلَّم سمع لصوته رنين كئيب.."، ص 105.	"بقدمين عاريتين، تنبعث منهما رائحة ثقيلة.."، ص12.	------
عين الشمس.	"شرع يتأمل المرأة في رويَّة..". ص96.	"عرف على الفور أنه صوت امرأة رغم البحَّة الخشنة التي تطمسه..". ص95 - 96.	"وهو يدنو غمرته رائحة كريهة حامضة..". ص96.	"وصفهما محجوب بعد مصافحته له بأنهما لزجتان..". ص122.
جرح الوردة.	"مضى يرمقها بإعجاب وشهوة.."، جرح الوردة، ص145.	"في صوتها همس منغَّم يخالطه شهيق.."، عرس الخريف، ص62.	"جسد غضٌّ له رائحة أشهى من رائحة الخبز الساخن.."، آخر الطريق، ص46.	"مدت له يدها،(...) شعر بها رطبة دافئة.."، آخر الطريق، ص66.

---

(1) ينظر: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، 1993م، ص20).

الرواية	حاسة البصر	حاسة السمع	حاسة الشم	حاسة اللمس
الجريمة	"أخذ يتفحَّصها على مهل.." ص 136.	"ضحكت بصوت غريب يشبه زعيق دجاجة تذبح..". ص68	"كانت رائحة جسد غضٌ لعروس أرَّقها الانتظار والوحدة..". ص51	"أخذ يدها في يده فأحس بها خفيفة ودَبِقة كيد من الشمع..". ص165.
ليالي نجمة	"تأملته وهو عاري الرأس..". ج2 ص245.	"ضحكت نجمة بصوتها الناعم..". ج1 ص388.	"رائحة عرقه المتجمِّد التي تشبه رائحة ماء آسن..". ج1 ص261.	"مدت له يداً من المخمل.." ج2 ص128.

في الجدول السابق يتضح اطِّراد استخدام مختلف الحواس في وصف الجسد أو الهيئة، لتكتمل صورة الشخصية المضمونية، فلكي يلعب الوصف دوره الدلالي لابد للروائي من توظيف كامل طاقاته الفنية لإبراز الجزء الموصوف في حالات الانفعال المختلفة[1]، وهذا ما تجلَّى في تعدد الحواس الواصفة في محاولة لرسم صورة تشكيلية نابضة بالحياة؛ بحيث تلعب الحواس دورها في الوصول إلى هذه الغاية، والتفاعل النصي يبرز ذلك لكن هذا التوظيف بلغ قمته في رواية ليالي نجمة بإدخال حاسة الوصف الحدسي إلى جانب الحواس الأخرى في رسم ملامح الشخصية؛ عبر رسم صورة الشخصية بحيث تمتح من الساكن في الذهنية الجماعية؛ ويتجلَّى ذلك في وصف شخصية منصور؛ حيث تُدعَّم مثاليته النضالية بمثالية خارجية جسدية؛ بوضعه في موضع المقارنة الجمالية الشكلية مع صورة النبي يوسف عليه السلام على سبيل المقارنة أو المقاربة، التي تلعب فيه المخيَّلة دورها بعدم إيراد تفاصيل الوجه لتتولى مخيلة القارئ ربط صورة الشخصية بالكامن داخلها عن المقدَّس، ومن ثم الانتقال إلى الربط الدلالي بينهما على المستوى المضموني، ما سبق يظهر في وصف الشيخ الغاوي لشخصية منصور حيث يقول عنه: "لعله في الخامسة والعشرين من

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص228.

العمر، له هيئة بائسة ولكنه جميل الصورة، بل ربما هو أجمل من النبي يوسف عليه السلام"[1]. لكن الميل باتجاه الجانب الكمِّي يوضح أن التركيز في أداة الوصف قد كان متجهاً إلى استخدام الحاسة البصرية أكثر من غيرها، كما أن تفحُّص توظيف الحاسة البصرية في وصف الشخصية خارجياً يفرز نمطين للوصف البصري:

الأول: وصف الذات للآخر، بمعنى وصف الراوي أو شخصية من الشخصيات لشخصية أخرى.

أما النمط الآخر: فهو وصف الذات لذاتها بمعنى وصف الشخصية لنفسها.

في نمط وصف الذات لذات أخرى بصرياً، يتضح سيادة هذا النمط على النمط الآخر، فالمؤشِّرات الأسلوبية تبرز تنوُّع المصطلحات الدالة على تطور الوصف البصري، وكذلك على وصف الذات لذات أخرى، وفيما يلي انتقاء لمصطلحات الحاسة الوصفية البصرية في مختلف الروايات الدالة على وصف الذات لغيرها.

المطر وخيول الطين: "وجه يُغري المرء بأن يعلِّق به عينيه في إطالة وانبهار(...) يقلِّب نظراته فيها(...) لاحظ والدها(...) جعل يحملق في وجه وردة(...) التصقت عينا وردة بوجه مسعود(...) أحاطت عيون النسوة والبنات بذلك الجسد.." [2].

عين الشمس: "شرع يتأمل المرأة في رويَّة(...) ركَّز عينيه على قدميها.." [3].

جرح الوردة: "قلَّب فيها عينيه(...) شرع يتأمله(...) رأى فاطمة واقفة بالباب(...) رمقها بإشفاق ولهفة(...) تطلَّع إلى فاطمة.."[4].

الجريمة: "تأمله بعيني الرجل الخبير(...) تفحَّصها عبد الله حين أدارت له ظهرها(...) حدَّق إلى..(...) رأى الوجه الذي اعتصره الخوف.."[5].

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص80.

(2) المطر وخيول الطين، ص11، 70، 75، 103، 137، 147.

(3) عين الشمس، ص 96 - 97.

(4) جرح الوردة: (جرح الوردة، ص 10، 38، 45)، و(عرس الخريف، ص 23)، و(آخر الطريق، ص 84).

(5) الجريمة، ص20، 57، 80، 152.

ليالي نجمة: "نظر إليها عندما استلقت(...) طالعه وجهها الصبوح(...) تمكَّن من أن يُمعِن فيها النظر(...) اختلس نظرة خاطفة إلى قوامها اللدن.." [(1)].

ويزداد تأكد حضور الوصف البصري من خلال المقاطع الوصفية التي تظهر فيها الحاسة البصرية بوصفها منظوراً للوصف، لكن من دون ظهور مؤشر أسلوبي يدل على الحاسة البصرية الواصفة بصورة مباشرة؛ "في السقيفة كشفت عن وجهها المتورِّد، تعجَّب الفحَّام من الأصباغ التي تزينت بها، وجهها أجمل من دونها"[(2)]، "وجدها جالسة على كرسي بحذاء سرير أمها الفسيح مشعَّةً بمزيج صاخب من الألوان الزاهية، يلتمع في شعرها المضفور بعناية دبوس فضيٌّ.." [(3)]، تأمل المقطعين الوصفيين السابقين يكشف عن زاوية الوصف البصرية؛ فالعين تقوم بالوصف، وتأتي الدلالة على ذلك بغياب ما يدلُّ على الحواس الأخرى كالشم أو اللمس.. وكذلك عبر وضع مؤشر أسلوبي بصري افتراضي للتأكد من أن الزاوية هي زاوية المنظور البصري وذلك على النحو الآتي: (تعجَّب الفحام [من رؤية] الأصباغ (...) [نظر إليها فوجدها] مشعَّة بمزيج صاخب..).

أما بالنسبة للنمط الآخر من الوصف البصري، المتمثل في وصف الذات لذاتها، فإن الحاسة البصرية تأخذ بُعداً أكثر تركيباً؛ فحتى تستطيع الذات وصف ذاتها بصرياً لابد من توفُّر عامل يساعدها في اكتشاف ذاتها، ويعمِّق حركة الحوار الداخلي عندها، في هذا الإطار تبرز المرآة بوصفها عاملاً مساعداً للشخصية في اكتشاف ذاتها خارجياً؛ "فالمرآة تكشف مختلف خفايا الجسد إزاء عيني الذات (...) والمرآة تضاعف الأشياء وتخلق العديد من الصور الجديدة"[(4)]، التي هي انعكاس لما يدور داخل الشخصية؛ فـ"المرآة تكشف مختلف خفايا النفس أيضاً؛ لأنَّ

(1) ليالي نجمة ج1 ص14، 84، 281، 346.

(2) آخر الطريق، ص 102.

(3) ليالي نجمة ج1 ص74.

(4) في الواقعية الروائية -الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص62.

الجسد يوحِي بالنفس أولاً، ولأن المرآة قادرة على الغوص فيما هو أعمق ثانياً"[1]، والملاحظ على توظيف المرآة اتّباع أسلوب مراقبة الذات في مقاطع وصفية منغلقة مكانياً؛ فالشخصيات تقف أمام المرآة في مشاهد معزولة عن رقابة الآخرين، لتأخذ المقاطع الوصفية بُعداً حوارياً داخلياً، وكأن "الجسد في حالة القلق أو الهلع يكون مجزأً.. ولن يستعيد هيئته الكاملة إلا بالنظر للمرآة.."[2]، والمقاطع الوصفية الآتية تؤكد ذلك:

- "إنها تدرك الآن فقط جسامة الفرق بين ما كان يتردد على مسامعها، وما تقوله المرآة بلغة أخرى بالغة القسوة والبرود، الوجه ضامر، والشفتان مزرقّتان"[3].

- "في مرآته رأى صورته، شعره الرمادِي، وعينيه المنتفختين، (...) قال في نفسه وهو ينظر إلى وجهه في المرآة بأنه يجب أن تراه - كما يجب أن يراها - في أبهى صورة"[4].

- "كانت تتعجب مما تسمعه من كلام الناس وتندهش لأنها لا تجد أيَّ أثر للسحر في ضوء مرآتها الصغيرة قبل أن يحطِّمها أبوها"[5].

- "لم يشعر بهول ما فعل إلاَّ عندما حدَّق في المرآة ورأى تضخُّم أنفه (...) لدى وقوفها أمام المرآة ترى بصمات أصابعهم، وصُفرة أسنانهم مطبوعة على بشرتها الشفافة لا تمحَى كالحبر السرِّي (...) يتوجَّب عليه الوقوف أمام مرآة أخرى غير تلك التي تعوَّد أن يحملق فيها من قبل، إذ لا مناص من أن يعيد إصلاح نفسه بدءاً من نقطة الصفر.."[6].

---

(1) المرجع السابق، ص62.

(2) عبد الله العروي وحداثة الرواية، صدوق نور الدين، ص111.

(3) المطر وخيول الطين، ص128.

(4) آخر الطريق، ص16، 87.

(5) الجريمة، ص14.

(6) ليالي نجمة، ج1 ص61، 115، وج2 ص164.

جـ - حركة الوصف:

الحديث عن حركة الوصف الخارجي في بعدها التقني يتّجه إلى تتبع الوصف في رسم الجسد أو الهيئة عبر الجزء الموصوف فيهما؛ من جهة البداية والنهاية، فيما يمكن أن يطلق عليه حركة الوصف وفقاً لثنائية: الكل والجزء، بحيث تمثل حركة الوصف المنتقلة من الكل إلى الجزء بُعدها الأول، فيما يتجسد البُعد الآخر في الانتقال من الجزء إلى الكل.

1- الحركة من الكل إلى الجزء:

الوصف في هذه الحركة يقدم صورة كليَّة؛ ثم يشرع في تفكيك ذلك الكل وتقديم أجزائه بوصفها لونياً أو حجمياً، وكذلك وصفها من حيث النضارة والرثاثة، لكن اللافت للانتباه هو أن الانتقال من وصف الكل إلى أجزائه لا يعني الانتقال من الجسد في كليته إلى أعضائه المكوِّنة له؛ فالجسد قد يختزل في عضو أو جزءٍ يتحوَّل إلى كلٍّ يتم تفكيكه، كأن يقع التركيز على الوجه بوصفه كلاًّ مختزلاً للجسد، ومن ثم الشروع في تجزئته، ويبدو اختزال الكلِّ في الجزءِ أكثر حضوراً في البنى النصية، فالأعضاءُ "غالباً ما تُحِيل على الجسد من خلال اختزال العالم الأصغر لاتساع العالم الأكبر"[1]؛ ففي رواية المطر وخيول الطين، تفكِّك وردة وجهها إلى أجزائه باعتباره مختزلاً لجسدها وعاكساً له؛ فتسير الحركة في وصفه من الكل إلى الجزء على أن الوصف هو لجزءٍ واحد من ذلك الكلِّ: "الوجه ضامر والشفتان مزرقّتان، ومن العينين الغائرتين ينبعث بريق خافت، أما جبينها فهو يميل إلى البياض وكأنه طُلِيَ بالجير"[2]، المقطع الوصفي السابق يمكن وضعه على مخطط يفصل حركة الوصف من الكل إلى الجزء على النحو الآتي[3]:

---

(1) في الواقعية الروائية، الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، ص125.

(2) المطر وخيول الطين، ص128 - 129.

(3) ينبغي التنويه هنا إلى أن هذا المخطط الشكلي، والمخطط الذي يليه قد استفادا مما طرحه صلاح الدين بوجاه عن تقسيمات تقديم الجسد وفقاً لثنائية الجزء والكل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد تمَّت الاستفادة بشكل غير مباشر من شجرة الوصف عند ريكاردو التي اعتمدت على وضع الشيء الموصوف =

الكل: الوجه ضامر

الأجـــزاء :

الشفتان= مزرقّتان | العينان= بريق خافت | جبينها = يميل إلى البياض

الملاحـظ في تفكيك الكـل إلى الجـزء - السـابق - أن حـركة الوصـف تـأخذ في الاستطراد في وصف الأجزاء المفكّكة، وتوضيح مواصفاتها للمتلقي، تلك المواصفات تلعب دوراً مهما في تحديد دلالة الوصف كما سيأتي.

وفـيما يـأتي نمـاذج لانـتقال حـركة الوصـف مـن الكـل إلى الجـزء في مخـتلف البنى النصية يثبت تفاعلها ذاتياً في توظيف هذه التقنية سواء أكان ذلك في الجسد أم في الهيئة:

- "مـا أغـرب هيئـته، قامـته متوسـطة، أمـا قميصـه الـبالي المغضّـن الـياقة فهـو يتهدّل ويتسع عند الصدر واليدين، السروال واسعٌ مائل اللون مشدودٌ إلى وسط الرجل بحزام غليظ.." [1].

- "تتهـادى في أذهـانهم علـى الفـور صـورة الهـدّار القديـمة في مـدٍّ وجـزر متعـاقبين، يخـبُّ في قميصـه وسـرواله البالـيين، فـوق رأسـه طاقـية مسـودّةُ الحـوافِّ مـن الغبار والعرق، تغطّي أذنيه، وتنحني على حاجبيه"[2].

- "تبدّت لـه برغم أعوامها القليلة في هيئة امرأة ناضجة، طويلة القامة، لها وجه

= ضمن ثـلاث حلقـات وهـي: الوضـع ويشمل زمـان ومكـان الشيء الموصـوف، ثـم صـفاته الرئيسـة كالشكل والعدد.. وأخيراً العناصر الثانوية المكوّنة للشيء الموصوف، وهذه العناصر هي من ينمّي شجرة الوصف؛ فقد يتحول العنصر إلى موصـوف جديـد مكـوَّن مـن وضـع، وصـفات، وعناصـر جديـدة أيضـا... يـنظر: في الواقعية الروائية الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، ص106، 125 - 126، وبناء الرواية، سيزا قاسم، ص88 - 91.

(1) المطر وخيول الطين، ص137.

(2) عين الشمس، ص 22.

تفاحة، وعينان بلون البنفسج، لها شعر غزير داكن السواد، يتدلّى على ظهرها في ضفيرتين طويلتين تصلان حتى خصرها.." [1].

- "رجع إليهم بنفس هيئته عند ذهابه، طاقيته الحمراء المنحرفة عن جبينه العريض، وطرف عباءته الذي يلفه حول عنقه، في قدميه نَعلٌ من جلد الماعز."[2].

- " استحوذ على اهتمامها منذ البداية لغرابة هيئته بدءاً بلحيته الصغيرة المشعثة، وأنفه الأفطس، إلى جبته الواسعة، وحركاته البهلوانية (...). كان يتخيله دائماً في هيئة مثيرة للشفقة، كما يوحِي بذلك لقبه، هزيلاً وشاحب البصر، وبجلدٍ دبغته الشمس وأملاح البحر، عروقه نافرة، وقد انحنى ظهره فيما هو يصارع الأمواج الهائجة.."[3].

2- الحركة من الجزء إلى الكل:

في الانتقال من الجزء إلى الكل يتمُّ التحوُّل من تفكيك الجسد أو الهيئة إلى وضع الموصوف أو تجميعه في إطاره الكُلّي؛ في رواية المطر وخيول الطين، يكاد هذا النمط من الوصف أن يكون معدوماً ما عدا مقطعاً وصفياً واحداً يتجسَّد في مقطع المرأة التي قامت ترقص في العرس[4]، لكن حركة الوصف تبرز في رواية عين الشمس، من ذلك صورة منصور لدى خروجه للتجوُّل في القرية عقب عودته من المدينة، حيث يقوم الراوي بوصفه جسداً وهيئة من خلال تفكيك الصورة وإعادة تركيبها من جديد لتشعَّ ببعدها الدلالي فيما بعد؛ "حلَق ذقنه بعناية، وغيَّر ثيابه فلبس قميصاً أبيض نظيفاً يصل حتى الركبة، فوق سراويل من نفس اللون ضيقة عند الكعبين، ووضع على رأسه القصير الشعر طاقية حمراء(...) لقد بدا في هيئته تلك رشيقاً وسيماً ومثيراً للانتباه.." [1]، وعلى المنوال ذاته فإن المقطع الوصفي

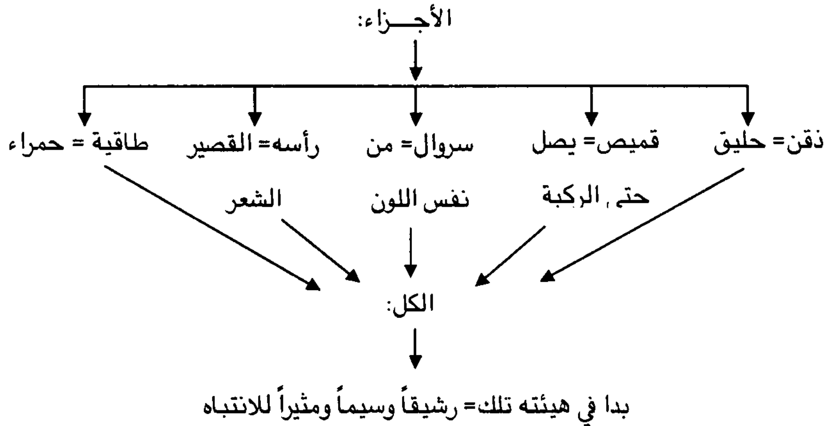
(1) جرح الوردة، ص 10.

(2) الجريمة، ص24.

(3) ليالي نجمة ج1 ص526، 536.

(4) ينظر: المطر وخيول الطين، ص147.

وسيماً ومثيراً للانتباه.." [1]، وعلى المنوال ذاته فإن المقطع الوصفي السابق من الممكن اختزاله في شكل تخطيطي يوضّح الحركة المعاكسة المنتقلة من وصف الجزء إلى وصف الكل على النحو الآتي:



من الممكن رصد هذا النمط من الوصف في البنى النصية من خلال المقاطع الوصفية الآتية التي توضح اطِّراده وبخاصة في الروايات التالية لرواية المطر وخيول الطين:

- "كانت أطراف لحافها المتّسخ تكنس الرصيف من ورائها، وركَّز عينيه على قدميها ولكنه لم يستطع أن يحدد نوعية الحذاء الذي ترتديه، فيما إذا كان حذاءً رجالياً أم نسائياً (...) كان لها في الجُملة مظهر متسوِّلة"[2].

- "عاد يتملَّى قامتها، ثوبها الأبيض الذي يلفُها من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، بياض يدها التي تظهر من تحت اللحاف، خصلة الشعر التي تزيِّن جبينها المشرق، التصقت عيناه لفترة بشفتيها، دنيا هذه الفتاة لا تحد.." [3].

---

(1) عين الشمس، ص 29.

(2) المصدر السابق، ص 96 - 97.

(3) جرح الوردة، ص 46.

- "أخذ عصاته (كذا) المذهَّبة وقام واقفاً، ووضع قبعته العسكرية على رأسه دون أن يخلع منامته؛ فبدا كمهرجٍ مرشحٍ لدور هامشي في مسرحية هزلية"[1].

- "تفحَّصته بنظرة ثاقبة، تجاعيد النوم حول عينيه الصغيرتين، نحافته، وجلبابه الرثُّ، كل شيءٍ حتى لحيته المشعَّثة، وقد بدا لها كما لو أنه خرج للتوِّ من قعر بئر(...). حلق ذقنه بعناية، وارتدى بدلة نصف عمر كان قد ابتاعها من سوق باب الجديد بسلفة واجبة الدفع لعمَّته عند أول مبلغ من المال يتقاضاه من خزينة الدولة، لقد غدا بهذا المظهر الأنيق (...) مخلوقاً آخر" [2].

❖ ثانياً: البعد الدلالي

تحاول الدراسة في هذا الإطار الانتقال بالوصف إلى آفاق أرحب؛ بتتبع التفاعل الذاتي للوصف الخارجي في بعده الدلالي، ومحاولة ربطه بالطرح المضموني للشخصية لتحقيق نمط من العلاقة الجدلية بين شقيها المضموني والشكلي؛ وذلك بوضع تصوُّر لاستخراج دلالات الشكل من خلال فرضيتين تقومان على ثنائية متضادة؛ الفرضية الأولى: هي الستر والكشف، أما الأخرى فهي: الثبات والتحول.

أ- ثنائية: الستر والكشف

البعد الدلالي لثنائية الستر والكشف مرتبط بتقنية من تقنيات الوصف وهي التقنية المرتبطة بثنائية: (الكل والجزء)، انطلاقاً من رؤية مفادها: أن "تفكيك الجسد البشري وفصل أحد أعضائه للتركيز عليه دون سواه يوحِي بتشيئة ذلك العضو، ونفيه عن الشكل العام المتحرك الحي"[3]، وإن كان ذلك التركيز محايداً في ظاهره، فإنه يحمل داخله بعداً دلالياً؛ يتمظهر في توصيف بعض الأعضاء بصفة خاصة؛ وإدراجها تحت طائلة الستر والكشف.

---

(1) الجريمة، ص35.

(2) ليالي نجمة ج1 ص23، ج2 ص90 - 91.

(3) في الواقعية الروائية - الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، ص 106.

1 - الستر :

تسير حركة الوصف في تفاعل نصي يؤكد دلالة وجوب الحفاظ على الجسد وستره عن كل ما يمكن أن يتسبب في تدنيسه؛ ومن هنا يركز منظور الوصف لونياً وحسِّياً على الأعضاء المكشوفة أو المنظورة، بينما يتم العمل بمقاييس مختلفة مع الأعضاء المستورة؛ حيث يتمُّ التركيز على الوصف الحركي أو الشكلي المحض، ويتعلق ذلك ببعض الأعضاء كالصدر، والخصر، والقوام..

دلالة الوصف تأتي مرسِّخة قهر المرأة؛ الذي يبرز في إجبارها على ستر الجسد؛ ففي رواية المطر وخيول الطين يسلك منظور الوصف طريقه مباشرة لتدعيم تلك الدلالة من خلال اللباس الذي يعتبر معياراً مهمَّاً في التعبير عن قضية المرأة[1]؛ ففستان وردة يعبِّر عن انتقال الأنثى من خانة الطفولة إلى خانة النضج الأنثوي في لمح البصر، من وجهة نظر والدها الذي رأى "ذات يوم أن الفستان الغامق الحمرة الذي كانت ترتديه عند عودتها من المعهد يضيق حول خصرها، وتنحسر أطرافه عن باطن ساقيها، يلتصق بالجسد الغضِّ.."[2]؛ في المقطع الوصفي السابق تظهر دلالات التغير والتبدل السريعين من منظور الأب باستخدام الأفعال المضارعة: (يضيق، تنحسر، يلتصق)، وهذا التغير يحتاج كبح جماحه عبر ردِّ فعل يجبر الشخصية على التحول إلى الستر، الذي تأتي الدلالة عليه بصورة غير مباشرة في وصف هيئة وردة لحظة مغادرتها تجاه بيت مسعود؛ فقد "أحكمت أطراف اللحاف حول وجهها(...) محدِّقة إلى الأمام بعين واحدة، أما عينها الأخرى فقد اختفت تحت طرف اللحاف"[3]، الوصف السابق للهيئة يظهر أن جميع الاحتياطات قد اتخذت لمنع أي اختراق للجسد، لكن الدلالة الأوسع التي أكدها الوصف هي: أن ستر الجسد مادياً لن يقف حائلاً دون اختراقه وهذا ما فعله منظور الحاج صاحب الدكان لدى مرور وردة من أمامه؛ فـ"ما لبث أن تعرَّف عليها، ولم يجد في ذلك أية صعوبة تُذكَر،

---

(1) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص94.
(2) المطر وخيول الطين، ص75.
(3) المصدر السابق، ص153 - 154.

ورمقها بنظرة مدققِّة ومتسائلة تباطأت أطول فترة ممكنة عند كعبيها الأبيضين، اللذين انحسرت عنهما أطراف اللحاف، ثم تسلَّقت القد الرشيق المتَّشح بثوب أبيض"[1]؛ تأمل ما سبق يؤكد دلالة قهر المرأة وفشله في الوقت ذاته؛ فالواقع الذكوري يتعرَّف على الشخصية عبر نافذتي الكشف والستر؛ فقد دلَّت حركة الوصف اللونية - كعبيها الأبيضين - على الكشف، بينما دلَّ الوصف الحركي - القد الرشيق - على الستر.

تتفاعل رواية عين الشمس مع سابقتها؛ فمنصور يكتشف جمال مريم على الرغم من الحواجز المادية الموضوعة من قبل المجتمع؛ فقد "كانت ملتفَّة في رداءٍ أزرق(...)، تلتصق أطرافه بجسدها الغضِّ القويِّ عند هبوب الرياح مفصحة عن أنوثة ملتهبة، وجسد ناضج، ونهدين متوثبين.."[2].

الثنائية تقدَّم بصورة أكثر وضوحاً في رواية جرح الوردة؛ من خلال التكثيف الدلالي للمقاطع الوصفية؛ فها هو المعلم أحمد يصف فاطمة حيث "يتملَّى قامتها، ثوبها الأبيض الذي يلفُّها من قمة رأسها إلى أخمص-قدميها، بياض يدها التي تظهر من تحت اللحاف، خصلة الشعر التي تزين جبينها المشرق، التصقت عيناه لفترة بشفتيها.."[3]، في المقطع الوصفي السابق يتحرك منظور الوصف على الأجزاء المكشوفة من الجسد، التي تتحول إلى مفاتيح تكشفه لونياً وشكلياً؛ فالحركة، والإيماءة، أو وصف الوجه، أو أيِّ جزء بارز من الجسد؛ يتحول إلى مؤشر دلالي يُغني عن التفاصيل المفتعلة المفتقِرة إلى المنطقية[4]، وذلك ما تجسَّد في العبارات الوصفية الآتية: (بياض يدها، خصلة الشعر، جبينها المشرق، شفتيها)؛ وما ميَّز رواية جرح الوردة الزيادة في الوصف الأنثوي؛ من ذلك وصف عبد الغني لمبروكة أم وردة؛ الذي يأتي مدلِّلا على فشل الستر في منعه من التعرُّف على المرأة من خلال هيئتها؛ "مرق

---

(1) المصدر السابق، ص 154 - 155.

(2) عين الشمس، ص 64.

(3) جرح الوردة، ص 46.

(4) ينظر: النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، ص189.

من ورائه شبح امرأة في ثوب أبيض يلفُّها من قمَّة رأسها إلى أخمص قدميها، عرف على الفور أنها مبروكة أم فاطمة، إنه يعرفها من انحناءة ظهرها، وخطواتها المتعجِّلة وهي تسحب قدميها على الأرض من ضآلة حجمها ونحافتها"[1]. حركة الستر لا تعمد إلى هيئة المرأة بل تتعداها إلى الفضاء المكاني المتعاون معها لأجل تلك الغاية؛ فالفحام يرى فتاة تقف خلف أحد الأبواب "تختلس إليه النظر، لم يرَ الوجه، رأى فقط طرف الرداء الذي يغطِّي رأسها، رأى يدها الملتفَّة على حافة الباب، اليد بيضاء وسمينة، وحول المعصم أساور من فضة، وراء كل باب من هذه الأبواب الكثيرة توجد فتاة تنتظر حظها.."[2]؛ تأمل حركة الذات الواصفة - ممثلة في الفحام - يبرز تضييقها منظور الوصف الذي يقتحم حواجز المكان والهيئة؛ ومن ثم التركيز على الجزء ليكون دالاً مختزلاً للكلِّ؛ لأجل تحويله إلى دلالة داعمة للطرح المقدَّم عن قضية المرأة الاجتماعية، بل وعن وضعها الاقتصادي؛ فاليد البيضاء دالَّة على لون الجسد وجماله، واليد السمينة دالَّة على نضارته وشبابه، بينما حملت الأساور الفضية الدلالة على انخفاض المستوى الاقتصادي.

في رواية الجريمة تقوم زهرة بوصف العرَّافة الكسيحة عبر منظور يركِّز على المكشوف من جسدها، بما يكفي لتوضيح تأثير الزمن على المرأة التي تحوَّلت بسببه إلى دائرة التهميش، فقد "كانت متربِّعة في زاوية الخيمة، ينزُّ منها العرق، عيناها ضيقتان، ويداها صغيرتان كيدي طفل رضيع، وجهها مجعَّد ومزرَكش بخطوط الوشم في شكل حشراتٍ غريبة"[3]. أمَّا في وصف العرَّافة الشابة فيتحول منظور الوصف إلى تتبع حسي للأعضاء المستورة ليكون متماهياً مع صاحب المنظور الذكوري المدان متجسداً في التاجر الدالي؛ الذي لاحظ أن "لها عينان جريئتان، وفم واسع، حدَّق إلى نهديها المنتصبين تحت الرداء وأدرك من خبرته بالنساء بأنهما ما زالا برعمين"[4].

---

(1) جرح الوردة، ص 86.

(2) آخر الطريق، ص 87 - 88.

(3) الجريمة، ص68.

(4) المصدر السابق، ص 80.

دلالات الستر شهدت توسُّعاً في توظيفها - في رواية ليالي نجمة - لكشف المجتمع القامع المرأة وفي الوقت ذاته فهو يمارس نوعاً من تفريغ الغرائز؛ فانكشاف الجسد كفيل بإثارة الغرائز؛ ولو كان ذلك مصادفة، وفي جو مفعَم بالروحانية، وذلك ما جسده رد فعل الفرقة الصوفية على مشهد انكشاف زهرة أمامهم، "ما إن جلست حتى انحسر طرف الرداء الأبيض عن شعرها الفاحم بضفيرتيه الغليظتين، فأسرع الحاج عبد السلام وأعاده إلى مكانه على رأسها بطريقة لا تسمح بسقوطه مرة أخرى، لقد كانت لحظة خاطفة، ولكنها أتاحت للحاضرين فرصة نادرة لرؤية وجه المريضة مما ألهب حواسَّهم.."[1]، ويمعِن الحوار الداخلي عند نجمة في تأكيد دلالات البعد الذكوري للمجتمع الذي يجعل المرأة تعاني من هاجس الاكتشاف أو الفضح أمام أعينه المترصِّدة؛ بل ومن أنوفه التي تشتم رائحة الجسد لتعريِّه من ورقة التوت؛ "كيف يمكن للناس أن يتعرَّفوا عليها فيما هي تتسربل بثوبها التقليدي، الذي يغطيها من مفرق شعرها إلى أخمص قدميها، لا شيء يميزها عن أيٍّ امرأة أخرى، ليس هناك سوى الرائحة، وهو ما يؤكد على صحة ما سمعته من أن لنساء شارع سيدي عمران رائحة مميزة لا تزول"[2]، ويبدو أن الرؤية في ليالي نجمة قد مالت باتجاه التصريح الأيديولوجي المباشر المضاد لقهر المرأة من خلال التركيز على الستر المادي فقط، ويظهر ذلك من خلال وعي شخصية منصور التي تقوم بجولة وصفية ترصد نماذج المرأة التي خرقت دائرة الستر المادي كلٌّ على طريقتها، أمَّا المشترك في وصفها فهو التركيز على وصف حركة الجسد الهادفة إلى كسر طوق الستر المحيط به[3]: "هذه التي تمشي على مهل في ثوب أبيض متعمِّدة رفع أطرافه لتُظهر جمال قدميها المخضَّبتين بالحناء، والأخرى التي تخطر برشاقة مقبِلة من بعيد معجبة بنفسها، وتلك التي تبدو كما لو أنها تمشي على البيض متمايلة كغصن يهزُّه النسيم، لقد أدرك من خلال انتصابه في الظل ومراقبة مخلوقات الله اللطيفة أنه لا يمكن لشيء في الدنيا أن يخفي أو يطمس جمال المرأة وسحرها؛ الذي يتمرَّد على

---

(1) ليالي نجمة ج1 ص526.

(2) المصدر السابق، ج1 ص121.

(3) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص114 - 115.

كل القيود التي وضِعتْ حول المرأة بدافع الغيرة والتسلُّط، أو انعدام الثقة، الجسد اليافع يبوح بأسراره في الشارع، ويتألق برغم بدع الحجاب، والثوب الطويل.."[1]؛ البعد الدلالي لما رصده منظور منصور يبرز أن استخلاص دلالة الستر لم يعد عسيراً؛ فالتفاعل النصي للوصف الخارجي يؤكد اتجاهه إلى التركيز على فشل ستر الجسد، القادر على كسر الحواجز وإن كان ذلك الكسر انحرافاً عن الطريق السوي؛ ما يحيل على دلالة أهم وهي أن الستر المادي لن يرتقي إلى مستوى الستر المعنوي النابع من الذات، والمنعكس – فيما بعد – على الجسد؛ وللتحقق من ذلك فلا بد من تتبع الجانب الآخر للثنائية المتمثل في جانب الكشف.

2 - الكشف :

إن وصف المستور تأكيد للسائد والنمطي داخل بنية الواقع، وذلك يعتبر بمنزلة إعلان على أن الكشف أو التعرِّي ما هو إلا ردُّ فعل على النمطي القاهر للمرأة، هذا الاستنتاج المبكِّر يفرضه المنطق، لكن البنية النصية قد لا توظف الكشف في تلك الدلالة أحادية الجانب. وللبحث عن الدلالات المتعددة للكشف ينبغي تتبع تقنية الوصف الخارجي للشخصية في جانبها المتعلق بنمط الأعضاء المنتقاة من قبل منظور الواصف، وتحديداً تلك التي تعتبر من قبيل المحرَّم في جسد المرأة، مثل: (الصدر، والعنق، والذراعان، والأفخاذ، والساقان، والشعر)؛ الأعضاء سالفة الذكر تمثِّل الحسي في الجسد لذا يصبح الاطِّلاع عليها تعبيراً عن انتهاك المحرَّم؛ وبتتبع الكشف الجسدي يظهر انقسامه إلى نمطين الأول: كشف مشروع وهو انكشاف جسد المرأة أمام شخصيات لا يحرِّم الشرع أن تطَّلع عليه أو على جزء منه؛ كشخصيات الزوج، أو الأب، أو الأم. أما النمط الآخر من الكشف فهو غير مشروع ويتعلق بانكشاف جسد المرأة أمام شخصيات أجنبية عنه. النمط الأخير يبدو محمَّلا بالدلالات أكثر من سابقه؛ ومن ثمَّ فهو حريٌّ بالتتبع أكثر من سابقه.

في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس لا يبرز وصف المرأة في حالة

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص269.

الكشف بصورة واضحة؛ فمسعود بركة يشارك في مشهد جماعي يطلع من خلاله على جزء من جسد وردة؛ حيث "تحط عيناه فوق ضفيرتها الطويلة المتأرجحة، ويظل يقلِّب نظراته فيها حتى تتوارى.."[1]، المقطع السابق لا يكشف عن دلالة واضحة سوى الإعلان عن نضج الجسد. أما في رواية عين الشمس فيبدو الكشف من خلال مقطعين وصفيين الأول: وصف زوجة العريف الإيطالي التي تظهر في صورة عارية بشكل جزئي، أما الآخر فمتعلق بوصف شخصية المومس، التي يتم إبرازها في صورة مكشوفة تماماً[2]. لكن الكشف ببعديه الكلِّي والجزئي للشخصيتين لم يكشف عن أبعاد دلالية عميقة مرتبطة بقضايا القهر الممارس على المرأة؛ فالراوي يتولَّى وصف زوجة العريف الإيطالي ليلصِق بها صفات الفُحش في الملبس مقارنة بالسائد داخل فضاء القرية المحافظ؛ لتنضمَّ إلى سلسلة الإدانات الموجهة إلى الآخر بوصفه مفرَّغاً من القيم، أما شخصية المومس فتوصف جسدياً من قبل منصور الذي يصف عُري المرأة، لكن الدلالة تتحوَّل إلى تعرية المثقف لذاته أكثر من تعرية المجتمع الذي أفرز المشهد الموجود أمامه[3]، ما سبق يجعل الوصف داخلاً في الإطار التزييني الذي يعتبر ديكوراً يحتوي الشخصيات من دون أن تكون له أبعاد دلالية واضحة على الموصوف، أو الموصوف من أجله[4].

التفاعل النصي للكشف يبدو مختلفاً في روايات جرح الوردة، و الجريمة، وليالي نجمة؛ فقد أصبح محمَّلا بالدلالات الأيديولوجية؛ ويتجلَّى ذلك مبدئياً في ظهور بعدين له الأول: اختياري أو إرادي، والآخر: قسري أو غير إرادي.

في رواية جرح الوردة يظهر الكشف الإرادي في شخصية المومس؛ فهي لا تجد حرجاً فيه باعتباره المعبِّر عن تمردها؛ فشخصيتا المومس: هنية وزهرة تظهران في هيئة مكشوفة تحمل دلالات التهتُّك، وهامش الحرية الذي تحصلُ عليه المومس على

---

(1) المطر وخيول الطين، ص70.

(2) ينظر: عين الشمس، ص 40، 98.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 98.

(4) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص95.

الرغم من أن ثمنه هو نبذ المجتمع[1]، لكن الأمر يختلف عند وصف المومس في شارع الكندي؛ بتحول وصفها عارية إلى كشفٍ للذات يوضِّح أسباب النبذ؛ و يطرح مبررات ممارستها البغاء، فهذا عبدالغني يجد "نفسه في حضرة ملكة جميلة تسترخي على جلد خروف عارية الفخذين(...) ،على السرير بعد أن تجردَّت من ملابسها رَوتْ له كل شيءٍ، حكايةَ الظروف التي قادتها إلى عالمها هذا.." [2]. ومن بين ملامح التوسُّع الدلالي الانتقال إلى الدلالتين الاقتصادية والسياسية؛ فالمرأة التي تخرج في عرض مكشوف للجسد والهيئة تكشف في الوقت ذاته خلل المعادلة في مجتمع الطفرة النفطية؛ حيث تقوم بخرق السائد على مستوى نمط اللباس، وتغيير ملامح الجسد منتقلة بصورة فجائية إلى التقنُّع بملامح الآخر في مؤشر دلالي على مسخ الهوية، والارتماء في أحضان الآخر دون انتقاء أو الدخول معه في علاقة جدلية تفرز نمطاً متوسطاً بين التقليدي المحافظ والغربي المتحرِّر[3]؛ "فجأة لفحته على وجهه نسمة معطرة، رفع رأسه فرأى امرأة دسمة بقربه وهي تدقُّ الرصيف بكعب حذائها، تلمع وتتماوج في سيرها تمشي في تثاقل(...) لعل هذه المرأة قد تقاضت ثمن أول باخرة نفط غادرت ميناء طرابلس.." [4].

الكشف غير الإرادي يبرز في رواية جرح الوردة من خلال وصف شخصية فاطمة، التي تظهر في حالة تعرٍ أمام الشخصيات الذكورية الثلاث المتصارعة عليها؛ فتقوم كلٌّ منها بوصفها في حالة الكشف من منظورها الخاص، فهذا المعلم أحمد وقد: "طرق باب الحجرة الصغيرة التي تنام فيها فلم تجبه، دفع الباب بيده ودخل، رأى فخذها عارية قد انزاح عنها الغطاء فردَّه فوقها، شعرها الطويل يتوزع في فوضى على المخدة"[5]. أما عبدالغني فقد: "رآها وهو يتجه إلى الحمَّام كما تركها ممددة على السرير، ثوبها الأزرق ينحسر عن فخذها، تبدت لعينه في الضوء

---

(1) ينظر: جرح الوردة، ص 168، وعرس الخريف، ص 99.

(2) عرس الخريف، ص 103.

(3) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص94.

(4) جرح الوردة، ص 56 - 57.

(5) المصدر السابق، ص 155.

البرتقالي عارية فضية يشوبها احمرار في مشهد يكاد يكون خيالياً"[1]. أما عمر الفحام فقد: "رمقها بإشفاق ولهفة، هاله هزالها وشحوبها، شعرها الذي تتطاير خصلاته في الريح، وأغرب من كل ذلك أنها لم تفطن إلى صدرها العاري عند فتحة الثوب (...) أسرع ليلحق بصلاة الفجر، ركع واستغفر الله بحرارة"[2]؛ في التوصيفات الثلاث السابقة تتعرض فاطمة للكشف غير الإرادي الناجم عن القهر الممارس عليها؛ فإطِّلاع المعلم عليها سببه اللجوء إلى بيته هرباً من خطبة عبد الغني لها؛ ومن ثم تتعرض للكشف أمام عبد الغني تحت تأثير المخدِّر، لتتعرض للاغتصاب الذي تخرج منه فاقدة التركيز؛ ويتجلّى ذلك في عريها في الشارع الفضاء الذكوري العام، لكن المقاطع الوصفية تتجاوز دلالة القهر إلى عكس الأبعاد الأيديولوجية للشخصيات الواصفة، ومن ثم ينتقل منظور الوصف إلى بعد تفسيري يتجه إلى الكشف "عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية"[3]؛ ويتمظهر ذلك في ردود أفعالها على مشهد العُري؛ فعبد الغني يبدو رد فعله لذيًّاً حسيًّاً منسجماً مع انتهازيته الاقتصادية: (رآها وهو يتجه إلى الحمام كما تركها ممددة على السرير). أما ردُّ فعل المعلم فيكشف عن مثاليته عندما يقوم برد الغطاء على الجسد المكشوف: (رأى فخذها عارية قد انزاح عنها الغطاء فردَّه فوقها). أما الفحام فيعبِّر عن طويته النقية؛ التي لا تصلح لأن تكون من مواصفات الانتهازي، فهو يردُّ على مشهد العري باستغفار الله من ذلك الذنب: (أسرع ليلحق بصلاة الفجر واستغفر الله بحرارة).

في رواية الجريمة يأتي الكشف داعماً للرؤية في تناولها قضية الصراع بين الأنا والآخر؛ فتركز البنية على وصف عريِّ المرأة المنتمية للأنا بوصفه ناجماً عن قهر الآخر ومديناً له أيضاً؛ فهاهي زهرة تتعرض للكشف أمام برتولينو؛ الذي " أمر بحلِّ رباطها على الفور(...) رأى امرأة بدوية حتى النخاع بوشم وعينين ساحرتين،

---

(1) المصدر السابق، ص 215.

(2) عرس الخريف، ص 23.

(3) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص95.

سحابة من شعر فاحم يبدو أنها سرحته قبل النوم بعناية تظلل كتفيها وصدرها الجميل.."[1]؛ أمرُ الرائد بحل قيود زهرة حمل دلالة إعلانية تدعم حقيقة أن انكشاف جسد زهرة قد كان غير إرادي؛ فهو نتاج قهر الآخر؛ الذي يتحمل مسؤولية تكرار مشاهد عُري المرأة؛ وذلك ما رصده منظور عبدالله الطيب الذي "رأى امرأة تمزّق ثوبها وهي نائمة، حوَّل عينيه في اتجاه البحر فاصطدمتا بجندي من المرتزقة يمسح على شفتيه بلسانه ساهماً، كان يختلس النظر إلى نهدٍ أبيض انفلت من فتحة ثوب امرأة كانت ممدَّدةً على الأرض هامدةً كالحجر"[2]. أما المرأة المنتمية إلى الآخر فتظهر وهي تمارس عرياً إرادياً لتمثّل نقيضاً للأنا المقهورة؛ فإذا كانت زهرة قد تعرضت للكشف أمام الرائد برتولينو بالقوة فإن زوجته – ماتيلدا - تقوم بالتعري الإرادي المتهتّك أمام إدريس المترجم؛ "قعد على طرف السرير محملقاً في ظهرها العاري(...) خلعت الثوب فبدت كحورية البحر بجلدها الفضي الملتهب"[3].

وصف المرأة العارية في بعده غير الإرادي يبرز بوصفه ناجماً عن القهر الاجتماعي الممارس على المرأة؛ ففاطمة البكاية - في رواية ليالي نجمة - تُساق إلى شارع سيدي عمران في صورة مكشوفة عقب معاناة طويلة بسبب اغتصابها من قبل ابن عمها[4]، ويتعرَّض جسد نجمة للكشف العام بسبب قهر الزوج الذي يجبرها على الخروج إلى الشارع في صورة شبه عارية؛ فقد "كان قميص نومها ممزقاً عن الكتف وقد تقطعت أزراره، وفي عينها اليسرى تورُّم، ومن فتحة قميص النوم انفلت نهدها.." [5].

أما الكشف في بعده الإرادي فتبرز فيه - من جديد - ثنائية الأنا والآخر؛ فعلى مستوى الأنا يبرز في شخصيات المومس؛ وكذلك في الشخصيات الموجودة

---

(1) الجريمة، ص136.

(2) المصدر السابق، ص 87.

(3) المصدر السابق، ص103 - 104.

(4) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص231.

(5) المصدر السابق، ج1 ص108 - 109.

داخل نطاق الواقع، في النموذج الأخير تظهر فاطمة - أخت أحمد الجرايدي - في صورة مكشوفة جزئياً عند مقارنتها بالنماذج النسائية النمطية لتحمل دلالات المرأة المتحرِّرة ممَّا يعتبر في عرف الواقع حدوداً لا يمكن تجاوزها؛ فهذا منصور يصف فاطمة التي "كانت ترتدي فستاناً منزلياً لا تنقصه الأناقة وإنما ينقصه بضع سنتيمترات من القماش لتغطية ركبتيها(...)، إنه بالفعل يجد نفسه لأول مرة يجلس في حضرة فتاة متحرِّرة من التقاليد الرثة بما يهيئها لأن تكون ربة بيت صالحة"[1]. أما الكشف الإرادي عند المومس فهو جزء من مهنتها الوضيعة، وهو في الوقت ذاته عُريٌّ تمارس من خلاله تعرية للواقع الخارجي؛ فنجمة التي تتعرَّى إرادياً في جسدها تمارس ستراً داخلياً يتجلَّى في نقمتها على نماذج المجتمع وفضحها من خلال التعرِّي الخارجي؛ حيث "هناك الرجل الذي يجنُّ بنهديها ويتخيلهما في ذروة هياجه عصفورين من الحلوى(...)، وآخر يهيم بساقيها الفضيتين فيحفر فيهما بأظافره المتسخة(...) ليأخذوا جسدها الميت ولكنها ترفض العبث به ونسيان كونه جسداً آدمياً"[2]؛ لكن الدلالة الأهم التي جسدها عُري المومس مفادها أن الستر يجب أن يكون حركة إرادية نابعة عن اقتناع، وليست نتاج قهر الواقع وإرهابه؛ فنجمة المتعرِّية في شارع سيدي عمران، والمستترة مجبرَة عند خروجها للقاء المعلول تتجه إلى ستر الجسد في حضور ذاتها فقط؛ مؤكدة أن استعادة الوعي أو الدخول ضمن دائرة صون الجسد إنما هي مسألة إرادية بعيدة عن سيف السلطة؛ فالستر وإن كان اتفاقاً اجتماعياً، وتوجيها دينياً فإن تحققه أو اختياره أمرٌ ذاتي مبني على الاقتناع قبل الإكراه[3]، "عندما عادت إلى الجلوس على فروة الخروف استاءت من عريها؛ فقامت على الفور واستبدلت غلالتها الرقيقة بفستان محتشم يتلاءم مع وضعها الجديد، أنيق ولكنه لا يشِفُّ عن شيء"[4].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص346.

(2) المصدر السابق، ج1 ص422.

(3) ينظر: المقدس والحرية، رفيق حبيب، ص96 - 97.

(4) ليالي نجمة، ج1 ص572.

أما وصف العري الإرادي عند المومس المنتمية إلى الآخر فيأخذ بعدين دلالين الأول: يتجه إلى إدانة الآخر وتشويه صورته، أما البعد الآخر فيحمل دلالاته نحو الأنا إدانة أو إشادة؛ فتتعرى جينا العجوز الإيطالية في حضور منصور لتحمل دلالة مزدوجة تدين الآخر – إيطاليا – بوصفها عجوزاً فقدتْ زهرة شبابها، ومن جانب آخر لإعلاء الأنا – منصور – الذي يرفض الانصياع لإغراء العُري الماثل أمامه[1].

وفي نموذج المراة الإنجليزية تصبح حركة الكشف التي قامت بها في سوق الترك مؤشّراً على حجم الغرائز المكبوتة في المجتمع الذكوري، ويُظهر –أيضاً– مدى تماسكه في مواجهة التعري باعتباره خرقاً للسائد؛ فهذا "الشاب المتحمس للتقاليد المهانة وقد أفاق من ذهوله قبل الآخرين واندفع نحو الفتاة الأجنبية رافعاً يده في الهواء(...) ولكن المعلول أمسك به من تلابيبه وقال له:

- إنها ليست من طينتنا فلماذا نحاسبها حتى إذا كانت قد تصرَّفت بشكل غير لائق؟

قال الشاب الذي كان يَغلِي بغضبه:

- ولكن هذا شيء يغضب الله!!" [2].

أما في نموذج صوفيا المومس المالطية فيتحول كشف الجسد إلى الدلالة على المرأة التي تختار مهنة البغاء برغبتها لتدخل في مقارنة مع المومس المنتمية إلى الأنا المدفوعة إلى ارتكاب الخطيئة؛ وتلك المقارنة من الممكن رصدها في وصف الهيئة عند كلتيهما في مشهد تكرَّر عند افتتاح الأحداث وعند قرب انتهائها؛ ويتمثل في لحظة وصول المومس إلى وكر الدعارة في شارع سيدي عمران؛ وتحديداً بعد معركة طلاَّب اللذة من أجل الاستحواذ عليهما؛ وفيما يأتي سردٌ للمقطعين الوصفيين:

(نجمة): "ما إن تواروا خلف ستائر الليل الذي هبط مبكراً حتى انشقَّ الباب عن وجه نسائي مخضَّب بالدموع ومع ذلك فإنه ما لبث أن أضاء بابتسامة

(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص 91 - 92.

(2) المصدر السابق، ج1 ص147 - 148.

طفولية طافحة بمشاعر المودة والامتنان قلَّما يرى المرء مثلها على وجوه نساء سيدي عمران المسحوقات.." [1].

(صوفيا): "عندما فتحت له باب الحجرة رآها شبه عارية في غلالة حمراء يتطاير منها شرر أنوثتها الملتهبة(...) كان يتوقع أن يجدها مرتعبة وباكية(...) لكنها بدلاً من ذلك اشتكَتْ من فأر مشاغب يقيم معها.." [2]، من الواضح أن المقطعين قد جاءا لتأكيد توظيف الوصف الخارجي من أجل استكمال البناء المضموني للشخصية، ولتكثيف الرؤية الأيديولوجية حولها[3]؛ بالتركيز على دلالة أن المومس المنتمية إلى الأنا قد دخلت الخطيئة مجبرَة؛ ويتجلَّى ذلك في وصف حالة الرعب التي عبَّرت عنها بعد هجوم طالبي المتعة عليها، والمتعززة بإظهار نقيضها – المرأة المالطية – في مظهر الراضية بذلك الهجوم بل والمستمتعة به.

ب - ثنائية الثبات والتحول:

الدلالة التي يفرزها التفاعل النصي لتقنية الوصف من خلال ثنائية الثبات والتحول تحمل أبعاداً أشمل من سابقتها ثنائية الكشف والستر؛ فقد طالت دلالاتها الرؤية في بعدها الاجتماعي وكذلك في أبعادها السياسية، والاقتصادية، والمعرفية؛ فالتحول الذي يطال الجسد أو الهيئة يحمل مؤشراً دلالياً لبُعدها المضموني؛ فطبيعة الهيئة تحمل جزءاً من البعد الأيديولوجي للشخصية، ما يعني أن تغير الهيئة أو الجسد هو تغير في الأيديولوجيا أيضاً؛ ومن ثم يمكن اعتبار هذا التغير "بمثابة محكٍّ لاختبار مقدرة الشخصية على التغير، وقياس مدى التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية عندما تدفع بها إلى أطوار من التغيرات الطارئة، والتحولات المفاجئة التي تطال مظهرها ومخبرها على حد سواء"[4]. ويمكن التطرق إلى دلالات الثبات والتحول من خلال بُعدين: خاص، وعام.

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص9.

(2) المصدر السابق، ج2 ص348.

(3) ينظر: النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، ص76 - 77.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 239.

1 - البعد الخاص:

في رواية المطر وخيول الطين تظهر دلالة الثبات والتحول بصورة لا تحقق لدلالتها الأيديولوجية الوضوح الكافي لتدعيم الرؤية تجاه التخلُّف، ما يعني وجود تذبذب في الطرح يبرز في إمكانية استنتاج الدلالة من الوصف الخارجي للشخصية من دون أن يقابله تأكيد على مستوى حركة الأحداث؛ ففي المقطعين الوصف الآتيين تظهر شخصية وردة في هيئتين مختلفتين تدلّان على التغير الناجم عن القاهر لكنها دلالة مستمدَّة من الوصف فقط: "في الصباح يلتقي بها متجهة إلى المدرسة (...) يتبدل لون الفستان من الأحمر إلى السماوي إلى الأصفر الباهت (...). أحكمت أطراف اللحاف حول وجهها، وهبطت عتبة البيت (...) تنقل خطواتها في رشاقة مرفوعة الرأس، محدِّقة إلى الأمام بعين واحدة أما عينها الأخرى فقد اختفت تحت طرف اللحاف"[1]؛ في المقطع الوصفي الأول تبدو وردة في صورتها المتحررِّة في حين أن المقطع الآخر قد أبرز صورتها وقد انتقلت إلى تجسيد نموذج المرأة النمطية المحافظة؛ الصورتان تعبران بوضوح عن واقع المرأة داخل المجتمع لكنها دلالة غير مجدَّرة من خلال الأحداث، أو حركة الحوار الداخلي؛ ومن ثم فهي رهينة سلطة الراوي فقط.

في رواية جرح الوردة تجسِّد شخصية فاطمة حركتها من أجل استعادة الوعي خارجياً بتغيير الهيئة؛ المتناغم مع الطرح المقدَّم من قبل البنية المضمونية عنها؛ فالعودة إلى اللباس التقليدي في نهاية مسار الأحداث يعتبر بمثابة إعلان على التحول عن نهج سابق اعتمدت فيه الشخصية على هيئتها وجسدها من أجل التغيير؛ "نظر إلها ملفوفة في ردائها الرقيق الذي تزينه رسوم أوراق الشجر، لون الرداء ورديٌّ في لون بشرتها، تبدو أجمل مما عليه(كذا) يوم كانت ترتدي الثياب الإفرنجية الغالية الثمن"[2]؛ الدلالة على التغير في المقطع السابق تتضح في عقد المقارنة بين هيئة الشخصية الآنية وهيئتها السابقة، ويزداد وضوح الدلالة بصدور

---

(1) المطر وخيول الطين، ص70، 153 - 154.

(2) آخر الطريق، ص 128.

حكم أيديولوجي مؤكدٍ لها من قبل وعي عمر الفحام المتقاطع مع هيئة الشخصية في المقطع الوصفي سالف الذكر.

تتفاعل رواية ليالي نجمة مع رواية جرح الوردة في تأكيد التغير المضموني عبر تغيير الهيئة؛ فنجمة تتحول مضمونياً بعودتها إلى الحياة الطبيعية بعد تجربتها المريرة في شارع سيدي عمران، وما حدث ينعكس على هيئتها وذلك ما يرصده وعي شخصية منصور لدى مقابلته إياها بعد تغيرها؛ فـ"لا مجال للمقارنة بين نجمة الأمس المطرودة من رحمة الله التي قصدها ذات يوم في الشارع العمومي ليجدها متربِّعة في غلالة شفافة على فروة خروف متبرِّجة وساهمة، وبين هذه النجمة التي تفرش طريقه بابتسامة ترحيب تضيء بأسنانها الصغيرة الناصعة البياض.." [1].

2 - البعد العام:

تبدُّل الهيئة في مستوى الأيديولوجيا العامة للبنى النصية يُغري بالتتبع في مستوى الشخصيات المجسِّدة للصراع في خلفياته: الاقتصادية، والسياسية، والمعرفية.

في رواية المطر وخيول الطين لا تبرز حركة الوصف الخارجي صورة وصفية تميز شخصية الحاج صاحب الدكان، بحيث لا يتم تقديمه خارجياً بصورة مدانة أو حيادية، باستثناء ذكر(طاقيته القديمة)؛ التي تتحول إلى رمز ثابت يتفاعل نصياً من أجل تكريس صورة الانتهازي الاقتصادي؛ فالبنى النصية تكاد تتفق على رسم الشخصيات الانتهازية اقتصادياً في صورة مميَّزة من خلال رمز (الطاقية) التي تصبح دالاًّ سلبياً على تلك النماذج؛ وفيما يأتي سردٌ لبعض المقاطع الوصفية المؤكدة لتلك الدلالة في البنى النصية:

- "حك الحاج رأسه بشدة من تحت طاقيته القديمة"[2].

---

(1) ليالي نجمة ج2 ص293.

(2) المطر وخيول الطين، ص31.

- "تشاغل عند دخول العجوز بتقليب طاقيته الحمراء وتنظيف حوافها"[1].

- "نظر المعلم إلى صاحب الأرض، إلى وجهه السمين وطاقيته الحمراء التي تغمر رأسه كالخوذة"[2].

- "قاعة الاجتماعات التي تعمُّها فوضى الطرابيش والطواقي الحمراء.." [3].

وتظهر الصورة الثابتة المدينة للشخصية وخلفيتها - من جديد – في هيئة رجل الدين وبخاصة في نموذجه السلبي وإن كان النموذج الآخر لم يسلم من الإدانة أيضاً؛ وذلك بإظهار رجل الدين في هيئة رثة، وصورة جسدية بشعة؛ لتخلق البنية قدراً من الترابط بين مظهر الشخصية وبعدها المضموني المتَّهم بالانتهازية، ما يجعل الوصف يدخل في الإطار الإيهامي المتجه إلى الربط بين مضمون الشخصية ومظهرها الخارجي بصورة مباشرة[4]، والمقاطع الوصفية الآتية تؤكد هذه الدلالة المستقاة من تفاعل البنى النصية إلى درجة لم تغب فيها إلا عن بنية رواية عين الشمس التي تطرح شخصية الفقيه بصورة مدانة على المستوى المضموني بينما غابت ملامح الجسد أو الهيئة عنها:

- الفقيه عثمان (المطر وخيول الطين): "كان الفقيه عثمان رجلاً قصيراً بديناً رثَّ الهيئة، عريض الكتفين، يرتدي جبة خضراء متَّسخة، فوق قميص أبيض واسع الأكمام بلا ياقة، ويعلِّق مسبحة في رقبته كالعقد، ويحمل أخرى في يده"[5].

- الفقيه عثمان (جرح الوردة): "قامت بزيارة للفقيه عثمان في منزله، نظرت إلى عمامته المتسخة.." [6].

(1) عين الشمس، ص 41.

(2) جرح الوردة، ص 60.

(3) ليالي نجمة ج1 ص137.

(4) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص96.

(5) المطر وخيول الطين، ص102.

(6) عرس الخريف، ص 118.

- الشيخ عبد القادر الوافي (الجريمة): "كان شيخاً غريب الأطوار، له لحية صغيرة شعثاء، وقد عرف بعناده.." [1].

- الفقيه مصباح (ليالي نجمة): "هو وحده الذي استحوذ على اهتمامها منذ البداية لغرابة هيئته؛ بدءاً بلحيته الصغيرة المشعَّثة، وأنفه الأفطس، إلى جبته الواسعة وحركاته البهلوانية.."[2].

التوصيفات السابقة أفرزت بعداً دلالياً آخر وهو التركيز على نمط اللباس وتحديداً في شخصيات الفقيه فبالإضافة إلى بشاعة الهيئة، والقذارة يركِّز المنظور على نوعية اللباس الشاذة عن السائد، والمتمظهر في كلٍّ من العمامة، والجبة، ويتأتَّى الشذوذ من جهة تجاوز الزمن لهذا النمط من اللباس، لكن محافظة الفقيه عليه تحمل دلالة مزدوجة؛ الأولى: هي ماضوية الشخصية ونمطيتها، أما الدلالة الأخرى فهي: محاولة تكريس صورة كهنوتية من خلال اللباس الديني المتفرِّد الذي يضفي على الشخصية نوعاً من المهابة والقدسية في نظر العامة[3].

أما الجزء الآخر من الثنائية المتعلق بالتحول أو التغير فمكمن الخلاف بينه وبين سابقه هو أن الثبات محمَّل بالدلالة على النمطية والثبات في حين أن تغير الهيئة أو الجسد هو دلالة على تغير في التوجُّه الأيديولوجي عند الشخصية سلباً كان أم إيجاباً[4]، وهو ما برز بصورة واضحة في مستوى الشخصية المناضلة؛ فمسعود بركة في رواية المطر وخيول الطين يتواءم تغير الهيئة لديه مع تغيره أيديولوجياً؛ فالشخصية تثير الاهتمام بانتقالها من خانة التشرد ورثاثة الهيئة إلى استعادة الذات التي تتمظهر خارجياً في تحسُّن الهيئة؛ ليتماهى تغيرها مع تحول الشخصية مضمونياً؛ "لقد غدا رجلاً آخر يستولي على قلوب سكان الشارع الغربي ويلهب

---

(1) الجريمة، ص15.

(2) ليالي نجمة ج1 ص526.

(3) ينظر: نحو ثورة في الفكر الديني، محمد النويهي، ص106 - 107.

(4) يرصد سعيد يقطين تغير الهيئة من العمامة إلى الطربوش في تغريبة بني هلال في إطار تغيير الانتماء والولاء من جهة إلى أخرى لهذه الشخصيات. ينظر: قال الراوي سعيد يقطين، ص277 - 278.

مشاعرهم(...) من اليوم الأول لم ينسَ الاهتمام بمظهره، فاشترى سروالاً وقميصاً جديدين من سوق الثلاثاء وحذاءً نصف عمر(...)؛ لم يعدْ مسعود يطوف ببيوت الشارع الغربي بعد أن أعلنت خطبته لوردة في سرواله الأصفر المليء بالهواء، وقميصه المتسخ"(1).

التغير في رواية عين الشمس ينحو إلى تأكيد الدلالات السلبية للنموذج الانتهازي؛ فانتقال الهدَّار من خانة التشرد إلى خانة الطبقة الانتهازية ينعكس من خلال هيئته؛ فها هم سكان القرية "تتهادى في أذهانهم على الفور صورة الهدار القديمة في مدٍّ وجزر متعاقبين، يخبُّ في قميصه وسرواله الباليين، فوق رأسه طاقية مسودَّة الحوافِّ من الغبار والعرق تغطِّي أذنيه، وتنحني على حاجبيه(...)؛ لقد صار الهدَّار عريض الكتفين ومنتفخاً كالقربة، يلبس ثياباً نظيفة مطرَّزة بخيوط الفضة.."(2).

في رواية جرح الوردة يأتي التحول في هيئة عبد الغني وعمر الفحام مدعِّما تصنيفهما الأيديولوجي ضمن ثنائية الانتهازي الناجح أو الفاشل؛ فعبد الغني يحتفظ بصورته القديمة؛ "طالعتها صورة عبد الغني معلَّقة على الجدار، صورته ببدلة رثَّة، ربما كان وقتها في الخامسة والعشرين أو أقل؛ يرتدي حذاء من المطاط، ويغطِّي رأسه بطاقية واسعة. لأمر ما يحبُّ عبد الغني صورته القديمة هذه"(3)؛ في حين يدرك عمر الفحام فشله في انتهاز الطفرة النفطية فيقرر تجاوز الفشل الذي يمر - حسب اعتقاده - من خلال تغيير الهيئة بحيث تتماهى مع السائد؛ "ليغير من هيئته، إذا كان حتى الآن لم يستطع أن يغير ما بنفسه(...) إن خير ما يبدأ به أن يُلقِي عن ظهره هذه العباءة الثقيلة التي لا تفارقه صيفاً أو شتاءً، يتخلَّى عن الطاقية أيضاً، يترك رأسه عارياً ويربي شعره فكل الناس في المدينة يسيرون في الشوارع برؤوس حاسرة(...) المظهر دليل على صاحبه، أول شيءٍ

---

(1) المطر وخيول الطين، ص184، 165، 183.

(2) عين الشمس، ص 22، 41.

(3) آخر الطريق، ص 35.

يلفت نظر الناس في الرجل زيُّه، ثم إنه يعيش في زمن المظاهر الزائفة والبرَّاقة المصنوعة دون ذوق"[1]؛ حركة الانتهازيَّين الناجح والفاشل تتجسد من خلال تغير الهيئة لديهما على النحو الآتي:

عبدالغني: رثاثة وفقر ⟵ تغيير المفاهيم والرؤى ⟵ نجاح في الانتهازية

عمر الفحام: رثاثة وفقر ⟵ تغيير في الشكل والمظهر ⟵ فشل في الانتهازية

من المخطط السابق يتأكد فشل الفحام الناجم عن عدم اهتمامه بتغيير مفاهيمه للصراع وقيمه الفطرية الموروثة؛ فالفحام "تغير في الشكل فقط، أمَّا في أعماقه، في طباعه، فقد ظل كما هو، يهزُّ رأسه بخشوع عندما يرتفع الآذان، ولا تفوته صلاة الفجر في الجامع"[2].

المقارنة بين الشخصيات المتناقضة من خلال تحولات الهيئة لديها تتجسد في رواية الجريمة في شخصية المناضل عبدالله الطيب، وشخصية الانتهازي إدريس المترجم؛ فعبد الله الطيب الذي يغيِّر من هيئته بارتداء ملابس الشرطة الاستعمارية ليكون بذلك مؤشراً على تغيير المناضل لأيديولوجيته، لكن تغير الهيئة حمل في طياته صراعاً داخلياً ينتهي بالشخصية إلى العودة إلى الهيئة السابقة معلِنة أن التبدل قد كان مرحلة طارئة؛ لم تجدْ صدى لدى سكان المعسكر الذين ساورهم الشك منذ البداية في حقيقة أن المناضل قد تخلَّى عن مبادئه، "كان سكان المعسكر يحملقون في زيِّه الجديد متعجبين، وكلما مرَّ بأحدهم شيعه هذا بنظرة تساؤل وحيرة، إنه عبد الله ابن قريتهم(...) كيف وقع في المحظور وقبِل بأن يضع على ذراعه شارة الفاشية الملعونة.." [3]؛ خوف عبدالله من أن يراه رفاقه في الجبل في اللباس الاستعماري يقابله النقيض في نموذج إدريس؛ الذي يتواءم تحول الهيئة عنده مع تحولات الذات؛ فيظهر بصورة المباهِي بانسلاخه عن الوطن وانحيازه إلى الآخر؛ "وقف أمام

(1) عرس الخريف، ص 108 - 109.

(2) آخر الطريق، ص 104 - 105.

(3) الجريمة، ص124 - 125.

المرآة، هذا الرجل الذي يواجهه ويقلِّد حركاته هو وليس هو، الابتسامة غريبة عنه، ولكن الوجه وجهه، سوَّى ياقة قميصه الأبيض النظيف بأطراف أصابعه(...) إدريس يواصل عروضه مباهياً بقميصه المشجَّر المكوي بعناية، وساعته الجديدة التي أهدتها له ماتيلدا لتفوقه في لعبة السرير.." [1]؛ تغيُّر المناضل في هيئته كان بالعودة إلى الهيئة المنتمية إلى الأنا، أما هيئة الانتهازي فتتغير إلى صورة تجسد مصيراً مأمولاً للانتهازي المتواطئ مع المستعمر؛ "لمح إدريس المترجم (...) يخرج مهرولاً من باب حظيرة الكلاب(...) كان عاري الرأس، وفي إحدى قدميه فردة حذاء والأخرى حافية، ثيابه ممزَّقة وملطَّخة بالدم"[2].

التفاعل النصي لدلالة الوصف الخارجي في رواية ليالي نجمة يكتسب خصوصية تجعله مختلفاً عما تمَّ رصده في البنى النصية السابقة؛ فشخصية رجل الدين تتحرر من صورتها الثابتة المدانة من خلال الهيئة؛ بالانتقال إلى إبراز تنوعها المضموني عبر مظهرها؛ فتغير الهيئة يأتي مؤكداً التغير الأيديولوجي في شخصية عبد الرحمن الغاوي؛ حيث يظهر في عمامة الشيخ التي تصبح علامة متكررة تحمل الدلالة على هيبة الشخصية وانتمائها إلى مرجعية معرفية لها احترامها هذا من جهة[3]، ومن جهة أخرى فإن التخلِّي عنها يلمِح إلى التخلِّي عن المؤسسة الدينية والتحول إلى هيئة تدلُّ على نقل انتمائه إلى المؤسسة الاقتصادية؛ "تمعنت في هيئته الجديدة، فلم تجد ما تشبهه به سوى أنه أقرب إلى هيئة ديك هزيل نتف ريشه، كان بلا جبَّة ولا عمامة(...) الغاوي بتخليه عن عمامته وتحوله إلى قهوجي انسلخ عن فئة الشيوخ ولم يعد من الممكن الاعتداد برأيه في المسائل الدينية(...) كان دائم الكآبة وعمامته أكبر من رأسه!!" [4]. أما في نموذج الفقيه مصباح فيبرز تحول هيئته في صورة منسجمة مع بُعده المضموني؛ باعتباره ناجماً عن انتقاله من الانتهازية الدينية إلى الانتهازية الاقتصادية، لكن وصف الشخصية خارجياً يحاول تكريس

(1) المصدر السابق، ص98 - 99، 106.

(2) المصدر السابق، ص 161.

(3) ينظر: ثقافة الوهم – مقاربات حول المرأة والجسد واللغة - عبدالله الغذامي، ص149.

(4) ليالي نجمة ج1 ص63، 191، 472.

الصورة السلبية للانتهازي التي لا تفلح الهيئة في إخفاء ملامحها المدانة؛ "تذكر ما قاله عنه أحمد الجرايدي من أنه نتاج بويضة فاسدة ومع أنه في حجم صرصار فهو يرتدي جبة فضفاضة من النوع الفاخر مطرَّزة بخيوط الفضة، وقد غطَّى رأسه بطاقية حمراء لها ذيل صغير مكونة من حزمة خيوط سوداء، بيدَ أنه لم يكتسب برغم ذلك أيَّ قدرٍ من الوجَاهة، وقد احتفظ من زمن الشعوذة والبؤس بنظراته الماكرة، ولحيته الموزعة على وجهه في شكل جزر متناثرة من الشعر المشعَّث"[1].

في شخصيتي المعلول ومنصور تبرز هيئة المناضل أبعاده الأيديولوجية؛ فسلبية المعلول النضالية المتمثلة في عزلته واغترابه عن واقعه؛ تتدعم من خلال الهيئة التي تُظهر - بوضوح - انتماءه إلى زمن يختلف عن حاضره المعاش؛ فساعته القديمة بزجاجها المغبَّش، وقبعته القديمة المغبرَّة، ولباسه الغريب دوالٌّ على الماضوية والنمطية[2]؛ أما نقيضه منصور فتتماهى صورته مع أبطال السير الشعبية عندما يفترض بالبطل أن يكون متمتعاً بقدر من الجمال الجسدي[3]، الذي لم تستطع رثاثة الهيئة أن تخفيه؛ إلى درجة أن من ينظر إليه يتجاوز الهيئة إلى الجسد مقارناً إياه بالكامن في ذاكرته عن النبي يوسف عليه السلام، ومن ثم فهو تجسيد للبُعد المضموني للشخصية؛ فتظهر في صورة متدرجة توائم تدرُّجه في السلم النضالي؛ فتتمثل شخصيته في هيئة تحمل الدلالة على وضعه المتدني اجتماعياً واقتصادياً، وإن كان لا يخلو من ملمح جمالي جسدي؛ "له هيئة بائسة ولكنه جميل(...) باغته في الدكان بمعطفه العسكري البالي ووجهه الجميل(...) للشاب هيئة مثيرة للرثاء ولكن لملامح وجهه سحر لا يقاوم.." [4]. تغيير الهيئة البائسة مكرَّس لانتقال الشخصية إلى بعد إيجابي عبر تملكها ناصية الوعي وانضمامها إلى سلك التعليم ومن ثم محوُ تلك الصورة النمطية البائسة؛ ليتماهى تغير الذات مع تغيير الهيئة؛ "لقد غدا بهذا المظهر الأنيق بالرغم من تواضعه مخلوقاً آخر لا يمكن

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص313 - 314.

(2) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص6، 375.

(3) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص121.

(4) المصدر السابق، ج 1 ص80، 245، 388.

لأحد أن يصدِّق أنه هو نفسه بائع السمك المتجول الذي كان منذ أسابيع قليلة يسرح بعربة السمك في متاهة الأزقة الضيقة متسربلاً بمعطفه البالي"[1].

ويجد القارئ نفسه في حالة استفزاز دائم أمام تكرار وصف هيئة أحمد الجرايدي؛ فالهيئة تصبح معْلماً مميزاً للشخصية لدى دخولها خضم كثير من الأحداث؛ والمقاطع الوصفية الآتية تدعم ذلك:

"يدعى الجرايدي، يعتمر طربوشاً أحمر ويضع في عروة سترته المنشّاة وردة ذابلة(...). الجرايدي الذي يعتمر طربوشاً ويضع وردة ذابلة في عروة سترته(...). ذلك الأفّاق الذي مازال يحتفظ بطربوشه الأحمر ووردته الذابلة في عروة سترته(...). يضع وردة ذابلة في عروة سترته المنشّأة، ويعتمر طربوشاً أحمر.."[2]؛ لعل أكثر ما يستفز القارئ في وصف هيئة الجرايدي هما: (الوردة الذابلة، والطربوش الأحمر) اللذان يتحولان إلى لازمة مصاحبة للشخصية، ما ينفي عنهما الاعتباطية؛ ويتطلب قراءتهما دلالياً – من جديد - مع قراءة مضمون الشخصية؛ وذلك ما أفصحت عنه بنية النص في حركة الأحداث عندما فاجأ الجرايدي سكان المدينة القديمة بتغيير جذري في هيئته؛ متخلياً عن طربوشه ومستبدلاً وردته الذابلة بأخرى يانعة؛ لتتواءم الهيئة مع تخلِّي الجرايدي عن أيديولوجيته وانفتاحه على مرحلة نضالية تكون أكثر فعالية؛ هذه الدلالة تأتي من منظور نجمة التي تستغرب كيف أنه "لم يدرك بعدُ بالرغم من تحضُّره؛ وشهادته الأزهرية أن غطاء الرأس هذا قد مضى زمنه(...) إنه يبدو بطربوشه الأحمر وكأنه قادم من زمن آخر غربت شمسه"[3]؛ ذلك الزمن الماضي ينفتح على زمن أكثر إشراقاً يتجلَّى في الوردة النضرة التي أعطتها إياه نجمة بوصفها بديلاً لوردته الذابلة، وكذلك باستجابته لرغبتها في التخلِّي عن طربوشه العتيق، في مؤشر على الانتقال إلى أيديولوجيا استشرافية إيجابية؛ "بعد بحث مطوَّل اطمأنوا إلى أن هذا التحول في حياة هذا الرجل الذي هو أحد معالم

(1) المصدر السابق، ج2 ص90 - 91.
(2) المصدر السابق، ج1 ص80، 300، ج2 ص9، 219.
(3) المصدر السابق، ج2 ص245.

مدينتهم التاريخية، ما هو إلا امتداد للحملة الكبيرة التي بدأها من فوق منبره الصحفي داعياً إلى ضرورة العناية بالمدينة القديمة.." [1].

تستمر شخصية الجرايدي في غناها المضموني من خلال الهيئة؛ التي تأخذ دوراً إيحائياً يؤكد أهمية الارتباط الدلالي بين شكل الشخصية وبعدها المضموني[2]، ولتعكس الطبيعة الحركية الفاعلة للشخصية الباحثة عن الأيديولوجيا الإيجابية، وبتتبع تغير الهيئة يتضح انتقال الجرايدي من التزمت الديني إلى النضال الحزبي؛ الذي يتعرض إلى الهزيمة ما يجعل الشخصية منفتحة على أيديولوجيا جديدة غير واضحة المعالم لكن القارئ يستشف إيجابيتها من هيئة المثقف الذي تخلّى عن ماضويته وحاضره مستشرفاً أو منتظراً أيديولوجيا أكثر فاعلية ومواكبة لتطورات الأحداث، والمقاطع الوصفية الآتية تبرز حركة الجرايدي الفاعلة:

"كان آنذاك طالبا مجدّاً في الجامع الأزهر ضائعاً في شبكة معقدة من القواعد الأخلاقية الصارمة والتزمُّت العاطفي، يبدو على الدوام وكأنه قد تحجَّر في جبته الفضفاضة بعمامته الثقيلة التي يصفها زملاؤه في الجامع بأنها لم توجد بهذا الشكل الحلزوني إلا لكي تحبِط أفكار السوء عن صاحبها من أيِّ اتجاه تهبُّ وكيفما كانت(...) يبدو بطربوشه الأحمر وكأنه قادم من زمن آخر غربت شمسه(...) ودع أحمد الجرايدي طربوشه العتيق ليراه الناس في صباح اليوم التالي وهو يسير في سوق الترك بهيئة جديدة، ليس فقط من دون غطاء الرأس الذي يميِّزه عن غيره من عباد الله في المدينة القديمة وإنما لاحظوا بدهشة أنه لم يكتفِ بذلك، بل واستبدل وردته البيضاء الذابلة بزهرة قرنفل يانعة، كانت نجمة هي التي رشقتها في عروة سترته"[3].

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص246.

(2) ينظر: فن الرواية عند يوسف السباعي، نبيل راغب، ص303.

(3) ليالي نجمة، ج2 ص183 - 184، 245، 245 - 246.

**** ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي:**

ما سبق طرحه حاول مقاربة الشخصية شكلياً في بعدها الخاص؛ بالتطرق إلى رسمها في جانبي الاسم والوصف الخارجي؛ باعتبارهما مجسدين للشخصية في جانبها المتماسِّ مع الإيهام بواقعيتها، وكذلك في جانبها المتخيَّل بما يحمله من دلالات أيديولوجية.

على مستوى أسماء الشخصيات فقد تمَّ التطرق إلى أهميتها داخل بنية النص المتخيل وتعالق الدلالة المضمونية للشخصيات مع الدلالة الصوتية للأسماء، ومع مرجعيتها الدينية، وخلفيتها التاريخية؛ وللاستفادة من الإمكانيات الدلالية الكامنة في الاسم تمَّ تقصيه في بُعديه التقني والدلالي؛ في البُعد التقني ظهر التفاعل النصي بين الأسماء في عددها واطرادها وغيابها، كما تفاعلت في مرجعياتها وخلفياتها الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، والمعرفية. أما البعد الدلالي فقد انقسمت الدلالات إلى خاصة وعامة؛ الخاصة تعلَّقت بالخلفية الاجتماعية حيث تميزت أسماء الشخصيات العاكسة بانتمائها إلى المرجعية الدينية و إلى القاموس الطبيعي، وخلوها بشكل شبه كامل من اللقب العائلي؛ الأمر الذي عكس حقيقتها المتفرِّدة العاكسة للخلفية الاجتماعية والمتوسِّعة إلى الدلالة الرمزية. أما الدلالة الأيديولوجية الأهم فتفردت بها الشخصيات النسائية المهشمَّة؛ بحملها لقباً مهنياً يعكس انتماءها إلى مهنة تحمل دلالات تهميش المرأة وإهمالها؛ وفي هذا السياق يتعاضد لقب الشخصية مع اسمها الذي يظهر بصورة مغرِقة في المحلية.

التفاعل النصي لدلالات الأسماء في بُعده العام يُبرز دلالات تدعم تقسيم الشخصيات إلى ثنائيات ضدية؛ وفقاً لثنائية الانتهازي والمناضل؛ فجاءت بنية الأسماء وكذلك مرجعيتها الدينية، وخلفيتها التاريخية مؤازرة انتماءها إلى معسكري الخير والشر، أو السلب والإيجاب؛ فجاءت أسماء الشخصيات الانتهازية متوائمة مع طبيعتها الانتهازية الأنانية المستغِلَّة؛ بينما تماهت معاني أسماء الشخصيات المناضلة مع صفات النضال، والكرم، والطيبة؛ المتمتعة بها هذه الشخصيات. أما الشخصيات المنتمية إلى البنية المعرفية فقد عكست أسماء

وألقاب شخصية المجذوب دلالتها الغيبية، في حين أكدت الألقاب الدينية تقسيم رجل الدين؛ بإطلاق لقب الفقيه على الشخصية الدينية المدانة بصورة مطلقة، أما لقب الشيخ أو الإمام فقد انحصر في الشخصيات الأقلّ سلبية من خلال حملها بعداً إيجابياً أو خلطها بين جوانب سلبية وأخرى إيجابية.

أما الشخصيات المثقفة فقد حملت أسماء منتمية إلى المرجعية الدينية وتميزت بحمل ألقاب انحصرت في لقبي الأستاذ والمعلم اللذين عكسا انتماء المثقف إلى الطبقة المتوسطة، أما عن دلالات ذلك فقد أكد ضآلة الطبقة المثقفة على المستوى الكمِّي من جهة، وضعف تأثيرها في المجتمع من جهة أخرى.

الدلالات السابقة تم التطرق إلى بروزها المباشر في البنى النصية؛ عبر التمظهرات الأسلوبية المباشرة المؤكدة دلالات الأسماء؛ لكن ذلك لم يصل إلى درجة من التفاعل النصي يدعم اطراده في البني النصية؛ غير أن النصوص التي توفَّرت على ذلك جعلت الدلالة المباشرة داعمة لخلفية الشخصية المضمونية.

أما في جانب الوصف الخارجي فتمَّ الانصراف إلى تقصِّيه في جانبه المادي المتعلِّق بتجسيم صورة الشخصية أمام القارئ في بُعدها الطبيعي جسداً وهيئة، لما لذلك من أهمية في تدعيم دلالاتها المضمونية، ودوره في تأكيد الرؤية المطروحة. تتبع تفاعل النصوص على صعيد الوصف الخارجي للشخصية وقع في جانبيه التقني والدلالي؛ فعلى المستوى التقني أفرز التفاعل النصي وجود نمطين للوصف هما وصف الجسد، ووصف الهيئة؛ وقد اختص الأول بشخصية المرأة في حين أن الآخر قد كان عاماً مشتركاً بين مختلف الشخصيات؛ وأظهر التفاعل النصي سيادة الحاسَّة البصرية في الوصف على بقية الحواس؛ وقد كان الوصف البصري يتم إما من خلال وصف ذاتٍ لغيرها، أو بوصف الذات لذاتها عبر وسيط تمثَّل في المرآة، كما تم التعرض إلى حركة الوصف التي ظهرت في نمطين: الانتقال من الكل إلى الجزء، والانتقال من الجزء إلى الكل، وفي هذا السياق ينبغي التذكير بأن الانتقال في الوصف من الكل إلى الجزء قد ركز – غالباً - على اختزال الجسد في أحد أعضائه؛ باعتباره كلاًّ يتمُّ وصفه وفي ذلك تأكيد لمحاولة تجاوز النزعة الواقعية في صورتها

المطلقة المستقصية للشيء الموصوف، ومن ثم التركيز على الانتقاء بما يلائم الرؤية وينسجم مع معطياتها[1].

أما الجانب الدلالي للوصف الخارجي فانقسم إلى بعدين خاص وعام؛ البعد الأول متعلق بشخصية المرأة؛ حيث تجسَّدت الدلالة نحوها في ثنائية الكشف والستر؛ فعكس ستر الجسد قهر المرأة بدعوى المحافظة عليها، كما حمل الدلالة على أن الستر المعنوي يأتي في المقام الأول وأن الستر الخارجي إفراز له؛ فهو قرار ينبع من اختيار ذاتي وليس من سلطة فوقية آمِرة. أما الكشف أو التعرِّي فقد برز في بعدين: إرادي، وغير إرادي؛ فجسدت شخصية المومس التعرِّي الإرادي الموظَّف لتدعيم صورة المرأة المنبوذة، ولتعرية المجتمع من خلال الشخصيات المتقاطعة مع جسد المومس. أما التعرِّي غير الإرادي فحمل دلالة القهر الممارس على المرأة عندما تُجبر على الانكشاف جسدياً أمام الوسط الذكوري المتفوِّق اجتماعياً واقتصادياً، وسلطوياً؛ وتتسع دلالات الإدانة عندما يكون التعرِّي ناجماً عن الآخر الاستعماري الذي تتم تشويه صورته من خلال تأجيج مشاعر العداء الغريزي ناحيته؛ عبر تصويره وهو يحاول انتهاك الأنا المختزلة في جسد المرأة المنتمية إليه.

البعد العام للوصف الخارجي يتمظهر في ثنائية الثبات والتحول؛ التي جاءت مدعمة انتماء الوصف إلى الوصف الواقعي؛ حيث يلعب وصف الجسد أو الهيئة دوره في تأكيد مضمون الشخصية سلباً أو إيجاباً[2]؛ فجاء انتقال المرأة – مجبرَة – من الكشف إلى الستر للدلالة على قهرها، في حين جاءت الحركة الإرادية من العُري إلى الستر للدلالة على حركة استعادة الوعي لديها. أما بقية البنى فقد حمل ثبات الهيئة دلالات الإدانة الموجَّهة إلى رجل الدين الانتهازي؛ حيث تتماهى صورته الخارجية مع طويته المدانة. أما تغيُّر الهيئة فقد جسد البعد الأيديولوجي للشخصيات؛ فانتقال الشخصيات الانتهازية من الفقر إلى الغنى يستدعي تغيرها

---

(1) ينظر: الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين. محمد برادة، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، 1993م، ص108).

(2) ينظر: مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ص 108.

مظهرياً؛ والأمر ذاته موجود في الشخصية المناضلة التي تتحسن مظهرياً مع تملكها ناصية الوعي.

الحصيلة الدلالية لرسم الشخصيات في أسمائها ووصفها الخارجي يؤكد اقترابهما من البعد الواقعي؛ الساعي إلى خلق توائم أو إيهام بحقيقة الشخصية المضمونية؛ حيث بلغ درجة من المباشرة جعلته يسهم في ترسيخ ما تم رصده في البناء المضموني من انقسام الشخصيات إلى ثنائية الخير والشر؛ ما يدعم اتّهام البنى النصية بعدم الحيادية في الطرح المضموني، وسعيها إلى تنميط الشخصيات ضمن معسكري السلب، والإيجاب؛ وتتبع الوصف الخارجي يدعم اندثار تلك الحيادية؛ فالشخصيات المدانة أيديولوجياً هي مدانة على المستويين الاسمي والمظهري أيضاً، وعكس ذلك يحدث في الشخصيات الإيجابية؛ ويتجلّى ذلك نصياً - على سبيل المثال - من خلال وصف شخصيتي عمر المختار والجنرال غراتسياني في رواية الجريمة؛ حيث تُرصَد عدم الحيادية بكل يُسر عبر منظور عبدالله الطيب الذي يصف شخصيتي عمر المختار، والجنرال غراتسيانيّ على النحو الآتي:

- **عمر المختار :**

"أخذته رجفة خفيفة حين رآه قاعداً على الأرض، وفي يده مسبحة عقيقها أخضر، أيُّ رجل هو، الوجه الملائكي، وهذه اللحية المرسلة في بياض الثلج، عيناه في حدة عيني صقر هي أكثر ما ينبئ بقوة أعصابه، وثقته في الله، وفي نفسه"(1).

- **الجنرال غراتسياني:**

"فبقدْر ما تخيله كان هو بحافَّة قبعته الصلبة التي تظلِّل وجهه الجامد، وتزيده قسوة بشفتيه المرتخيتين، ونبرات صوته التي يقلِّد فيها نبرات صوت زعيمه الفاشي، بشاراته التي تشبه فراشات محنَّطة ملتصقة بكتفيه"(2).

هناك جانب آخر في الحصيلة الدلالية ملخَّصه: أن التفاعل النصي للأسماء

---

(1) الجريمة، ص 25.

(2) المصدر السابق، ص 22.

والألقاب قد ظهر بصورة أكبر من الوصف الخارجي؛ الذي لم يتم تفعيله في جميع البنى النصية؛ بحيث لم يكرِّس لتدعيم الصراع بين الشخصيات؛ فظهرت ملامح الشخصيات الخارجية باهتة؛ وإن تمَّ تقديم شكلها الخارجي فقد كان يقدَّم بصورة فيه كثير من المباشرة في الطرح؛ ويظهر ذلك في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس اللتين أكَّدتا في أكثر من مناسبة انتماءهما مضمونياً وشكلياً إلى القصة القصيرة أكثر من الرواية؛ في حين شهدت بقية النصوص توسعاً في الطرح؛ في محاولة لتوسيع دلالاته لتكرِّس الأبعاد المضمونية للشخصيات؛ في مسارٍ واقعي يتوخَّى تتبع التغير المضموني في الصورة الخارجية للشخصيات.

المبحث الثاني

البناء الشكلي العام

(تأطير الشخصية)

المطلب الأول

تأطير الشخصية مكانياً

❖ **توطئة** :

يستمدُّ المكان بُعده التأطيري من وظيفته المبدئية داخل بنية النص الروائي المتمثِّلة في جمع شتات العناصر الشكلية؛ "فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"(1)، وتتحرك داخله الشخصيات؛ فهو مجالها الذي تبثُّ من خلاله دلالاتِها سردياً وحوارياً، وإلى جانب ذلك يتمتع المكان بأبعادٍ دلالية تدعم الرؤية المطروحة داخل النص.

الخوض في تقنيات تقديم المكان الروائي تبدو مرتبطة إلى حد كبير بتقنية الوصف إذ يرتبط وصف المكان والأشياء داخله بوصف الشخصية، وانطلاقاً من ذلك فإن الدراسة ستسعى إلى تتبع وصف المكان ومحتوياته من أجل تلمُّس الارتباط الدلالي بين المكان والشخصية الروائية، للتحقُّق من مدى إسهامه في تأكيد بنائها المضموني، ولكن قبل ذلك لابد من التعريج على جانب من نظرية الرواية لتأكيد ارتباط المكان بالشخصية وصلاحيته للدلالة عليها.

في هذا السياق يبدو من المهمِّ الوقوف على تحديد المصطلح ويتعلق الأمر -هنا- بمصطلح الفضاء المكاني الذي سيتم استخدامه عوضاً عن مصطلح المكان الروائي، وما يثير التساؤل هو سبب الإصرار على مصطلح الفضائية الذي لم يستقر مفهومه بَعد، حيث إن مصطلح الفضاء يبدو متعدد الدلالات بتعدد تقديماته، فقد يعني الفضاء المكاني المتعلق بالبعد الجغرافي للمكان في النص، وقد يعني الفضاء النصي أو ما يسمى بفضاء الكتابة من جهة حجم الحرف ونوعه لإضافة إلى الفراغات أو بياض الصفحات...، وهناك الفضاء الدلالي وهو معني بدلالات النص اللغوية، وانزياحها عن المعنى الأصلي، ويضاف إلى ذلك فضاء المنظور الذي يرصد كيفية تقديم وجهة

---

(1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص76.

النظر داخل النص[1]. من خلال ما سبق يبدو واضحاً أن ما يتعلق بالدراسة هو الفضاء المكاني ببعده الجغرافي، أما الإصرار على مصطلح الفضائية فينبع من خصوصيته التي يضيفها إلى المكان، ذلك أن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان؛ فهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الأحداث؛ وهو مرتبط بعنصر الحركة؛ فالفضاء هو تقديم المكان في حالة حركة الأحداث، وفي صورته المرسومة أثناء ردود الأفعال تجاهه، ومن ثم يصبح الفضاء مسرح الأحداث بكامل حذافيرها؛ فقد يتغير المكان الواحد بتغير وجهة النظر تجاهه، ومن ثم فقد يكون الفضاء بعيداً عن أن يكون مجرد مقاطع وصفية مستقلة للمكان، فقد يأتي متخلِّلاً حركة السرد، أو الحوارات الداخلية؛ بعكس المكان الذي يكون تقديمه سكونيّاً بعيداً عن عنصري الزمن والشخصيات[2]. ويمكن تلخيص ما سبق في أن "الفضاء في الرواية ليس في العُمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها"[3].

ما سبق يستوجب النظر إلى الفضاء المكاني وفقاً لبُعديه السكوني، والمتحرك؛ وذلك بالتطرق إلى الجانبين التقني والدلالي حيث يتعلق الأول بالفضاء المكاني في بُعده السكوني، أما الآخر فيتجه إلى البعد الدلالي المتحرك بالشخصيات والمتفاعل معها؛ حيث تبرز إمكانيات الفضاء المكاني دلالياً من جمعه بين المتخيَّل والواقعي؛ فهو جزء من المتخيل داخل بنية النص وإن كان في ظاهره محمَّلاً بأبعاد واقعية- ممثلة في ذكر أسماء أماكن موجودة على أرض الواقع- فإن ذلك لا يعفيه من سلطة المتخيل؛ فروح الروائي وخياله لابد أن يطلاًّ من بين طيات الفضاء الواقعي؛ لذا يمكن

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص52- 62.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 63- 64، 67، وقال الراوي، سعيد يقطين، ص240- 242، تقرُّ سيزا قاسم هذا التقسيم الثنائي (الفضاء والمكان) حيث تطلق على الفضاء بمفهومه السابق مصطلح: الفراغ، لكنها في المقابل تختار السير مع مصطلح المكان، لأنه - من وجهة نظرها- أكثر اتساقاً مع لغة النقد العربي. ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص76.

(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص31.

الزعم بأن النص "الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1]، المتمثلة في ابتعاده على الحيادية أو الواقعية المستنسخة، والتحوُّل إلى تكريس الرؤية النابعة من عناصر البنية.

وأهم دور يمكن أن يلعبه الفضاء المكاني هو تعميق الجانب الدلالي للشخصية الروائية، وذلك يجعله مقدَّماً - في بنية النص- على أنه "دالٌّ على الإنسان قبل أن يكون دالاًّ على جغرافية محددة، أو دالاًّ على تقنية تبرز حدوث الوقائع والأحداث"[2]، وهو وإن اعتبر إطاراً للأحداث والشخصيات فإنه في المقابل يعتبر تعبيراً مجازياً عن الشخصية، باعتباره امتداداً للإنسان فإذا ما تم وصف المكان، فإن ذلك يعتبر بمنزلة وصف للإنسان الحالِّ به[3]؛ ما يفرض على الروائي الابتعاد عن الوصف التزييني عند تقديمه المكان داخل النص المتخيل، ولتجاوز هذا المنزلق التقني والدلالي يجب مراعاة أن الفضاء المكاني "بناءٌ يتمُّ إنشاؤه اعتماداً على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضاً لصفاته الدلالية وذلك لكي يأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام"[4]. لكن ما ينبغي مراعاته هو عدم التمادي في استخلاص الأبعاد الدلالية للشخصية من الفضاء المكاني، لأنه يبقى مجرد "فضاء مبدَعٍ؛ أي أنه تمَّ إعادة إنتاجه وفق مقتضيات وظيفية جمالية وإنسانية، يطبع الشخصية بطابعه، أو ينطبع بطابعها"[5].

حصيلة ما سبق ترتفع بالفضاء المكاني عن تجسيد الوظيفة الإطارية، بل وتتجاوز به بعد إحياء الشخصية أو الدلالة عليها، إلى التفاعل مع القارئ واستحثاث ذاكرته إلى مزيد التفاعل مع أحداث النص وشخصياته، وذلك ما أكدَّه غاستون باشلار في حديثه عن العلاقة بين المكان، والكاتب، والقارئ فيقول: "منذ الكلمة

---

(1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 74.

(2) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، محمد الدغمومي، ص83.

(3) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ص23.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 30.

(5) في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، ص 37.

الأولى، منذ بداية القصيدة فإن القارئ الذي (يقرأ الحجرة) يضع الكتاب جانباً ليسترجع مكاناً ينتسب إلى ماضيه"[1]، هذا الطرح يثير قضية مهمة؛ تتلخص في أن الكاتب بوصفه للمكان وأنسنته إياه يفتح أمام القارئ آفاقاً لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة، ويضاف على ما ذكره باشلار أن وصف الكاتب للفضاء المكاني قد يكون متّجهاً إلى وصف فضاءات امحت معالمها المادية، ما يعني أنه يحفّز ذاكرة القارئ لاسترجاع أماكن لم يعد لها وجود إلا في مخزون الذاكرة الفردي أو الجمعي، ليتحول القارئ إلى تخيُّل ذلك المكان وفقاً لثقافته وبيئته اللتين يستعيد بواسطتهما صورة ذلك الفضاء المندثر، الإضافة السابقة يمكن أن تعيد قراءة مقولة باشلار من جديد؛ بإعطائها بُعداً تفاعلياً يعتمد على الجدل بين الكاتب والقارئ؛ فالكاتب يسعى لاجتذاب القارئ إلى مكانه الروائي لكن الأخير يتمرَّد على ذلك الفضاء محاولاً صياغة فضائه الخاص به؛ "إنك تشعر بأنك تود أن تروي كل شيء عن حجرتك وأن تثير اهتمام القارئ بنفسك في حين أنك فتحت باباً لحلم اليقظة. إن قيم الألفة تمتلك جاذبية تجعل القارئ يتوقف عن قراءة حجرتك: إنه يرى حجرته مرة أخرى. إنه بعيد عنك الآن، يُصغي لذكرياته عن أبٍ أو جدةٍ عن أمٍ أو خادمٍ، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على أحب ذكرياته"[2].

ونظراً لأهمية ما طرحته رواية الشكل أو الرواية الجديدة يبدو مهماً الوقوف عند رأي أحد منظريها وهو ميشال بوتور الذي يرى أن العلاقة بين دلالة وصف الفضاء المكاني والأشياء داخله وبين الشخصيات الروائية علاقةٌ يسيطر فيها الفضاء على الشخصية ليحلَّ محلها؛ فتكون الأشياء معبِّرة عن أحاسيس الشخصية وانفعالاتها، يقول بوتور: "إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ و يحسها إلاّ إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[3].

---

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000م، ص43.

(2) المرجع السابق، ص 43.

(3) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص53.

من هذا التأسيس النظري سيتم التعرض للفضاء المكاني في اتجاهين الأول تقني يتعرض إلى طبيعة الفضاء المكاني وتصنيفاته، أما الآخر فهو دلالي يهتم بالبحث في البعد الأيديولوجي للفضاء المكاني ودلالته على الشخصية في أبعادها المضمونية المختلفة؛ فيما يمكن أن يطلق عليه أنسنة المكان؛ أي ارتباط الفضاء المكاني بالبعد النفسي للشخصية[1].

❖ أولاً: البعد التقني

أ - طبيعة الفضاء المكاني

من الممكن تقسيم الفضاء المكاني في البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى وفقاً لطبيعته الجغرافية، التي تفرز ثنائية ضدية تتمثل في الضيق والاتساع.

1- الفضاء المكاني الضيِّق:

يرصد الناقد عبد القادر القط - في مقالته المنشورة في صحيفة الحقيقة – ملحوظة مهمَّة مفادها أن "كتاب القصة الليبية القصيرة مولعون برصد الحياة في الشوارع الخلفية، وهم نادراً ما يتحولون بأنظارهم إلى وسط المدينة وشوارعها الحافلة بالصخب والحركة ومظاهر التطور الحضاري"[2]، ثم يطرح تساؤلاً يحمل في ثناياه الإجابة عن أسباب هذا الاختيار فيقول: "أتراهم يخشون رصد هذه الحياة الزئبقية الحديثة التي تنفلت من تحت أبصارهم ولا تكاد تثبت على وضع يتيح للكاتب طول المعاناة والتأمل، ويفضِّلون أن يرصدوا في الشوارع الخلفية حياة ذات طبيعة تكاد تكون ثابتة، وذات شخصيات وأحداث نمطية ؟ أم تراهم يحسُّون إحساساً خفياً بأن هذه الحياة مَهمَا يكن صمودها أمام أمواج التطور الحضاري مآلها إلى الزوال فهم يريدون أن يسجلوها بكل قيمها وطرائفها، ولغتها البسيطة الموحية قبل أن تصبح في ذمة التاريخ ؟"[3]، الاقتباس السابق – على طوله – يطرح قضية انتقال الولوع

(1) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص76.

(2) الحب في الأزقة الضيقة، عبد القادر القط، (خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، بشير الهاشمي، ص241).

(3) المرجع السابق، ص 241.

بحضور الأماكن الخلفية الضيقة إلى تقنيات الفن الروائي، الذي يفترض فيه أن يتجاوز ذلك إلى ملاحقة الحياة في صخبها وضجيجها، ورصد ما تحدثه من تغيرات - على مستوى الواقع- تطال المكان والإنسان؛ ويمكن الزعم بأن تضييق الإطار المكاني قد يسهم في اختلال الرؤية المطروحة في بنية النص؛ وذلك عندما "يضخِّم شعور المتلقي بأن هناك شيئاً مصطنعاً يريد المؤلف إنضاجه بسرعة متسِقة"[1]، لكن ذلك لا يمر منفرداً حيث توجد وجهة النظر المساندة لتضييق الإطار المكاني؛ لكونه يسمح برصد العلاقات المتداخلة بين الشخصيات داخل فضاء ضيق، وهو أمر الذي يبدو صعب المنال في فضاء مكاني واسع[2]؛ وبالعودة إلى الفضاء المكاني في نصوص خليفة حسين مصطفى الروائية يبدو- واضحاً- تضييقه في روايتي المطر وخيول الطين وعين الشمس؛ فتتبع تقسيمات الأماكن داخلهما تكشف عن اختزال في الفضاءات العامة والخاصة؛ الأمر الذي حدَّ من حرية الشخصية، ومن ثم تجاهلٌ كثير من عوامل نموها وتفاعلها، كما دعَّم الحكم على النصين بانتمائهما إلى القصة القصيرة أكثر من الرواية، والجدول الإحصائي الآتي للفضاءات المكانية يوضح ذلك بجلاء:

الرواية	الفضاء الإطاري العام	الفضاءات الخاصة	الفضاءات العامة
المطر وخيول الطين.	الشارع الغربي	بيت عبد الحفيظ بيت مسعود	الدكان- الجامع- الشارع
عين الشمس.	قرية الوادي	بيت الهدار القديم- قصر الهدار- كوخ قميرة- حجرة المومس	الجامع- المزرعة- المدرسة

يبرز الجدول الإحصائي السابق اختزال الأماكن، كما يُظهر تجاهل ربط الفضاء المكاني المتخيل في بعده الإطاري العام- الشارع الغربي، وقرية الوادي-

(1) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار سعاد الصبَّاح، الكويت- القاهرة، د.ط، د.ت ص57.

(2) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص72.

بالإطار المكاني الواقعي، وهو ما تجلّى في غياب الفضاءات الواقعية بمسمياتها المعروفة التي توظف لتعزيز حضور المكان المتخيل عند القارئ[1].

2- الفضاء المكانـي الواسع:

يأخذ الإطار المكاني ببعديه العام والخاص في الاتساع والتنوع انطلاقاً من رواية جرح الوردة، ليكون مؤشراً دلالياً على التحرر من بقايا تأثيرات الكتابة القصصية القصيرة التي سادت في الروايتين السابقتين، ملامح العناية بتكثيف حضور الفضاء المكاني تتمظهر في زيادته على مستوى الكمِّ، وذلك توسيعاً لحركة الحدث ولإعطاء الشخصيات بُعداً دراميا يبتعد بها عن الانغلاق عن الذات، أو الخضوع لسلطة الراوي، والجدول الإحصائي الآتي يوضح التبدل الكمي والتغير النوعي في حضور الفضاء المكاني في رواية جرح الوردة:

الرواية	الفضاء الإطاري العام	الفضاءات الخاصة	الفضاءات العامة
جرح الوردة.	حي الزيتونة.	بيت مبروكة- بيت عبدالغني القديم- قصر عبد الغني- بيت المعلم أحمد- بيت الفحام- بيت هنية.	قرية الوادي- جامع أحمد باشا- المقهى- الحانة- سوق الثلاثاء- مقهى طرابلس الغرب- ميدان الشهداء- سجن النساء- باب الحرية- شارع الكندي- سوق التركة- المدينة القديمة.

من الواضح أن الفضاء المكاني في بعده الإطاري العام قد ظل مختزلاً في فضاء ضيق هو حي الزيتونة، لكنه أصبح أكثر انفتاحاً على الفضاءات الواقعية، محققاً قدراً لا بأس به من الترابط بين المتخيل النصي – حي الزيتونة – والواقع الموضوعي

(1) في رواية المطر وخيول الطين يحضر اسم سوق الثلاثاء لكن من دون أن يكون له دور مؤثر في حركة الأحداث أو بناء الشخصيات، وتحضر المدينة في رواية عين الشمس بشكل عام غاب عنه التكثيف والتفصيل. ينظر: المطر وخيول الطين، ص165، وعين الشمس، ص95.

ممثلاً في طرابلس بأحيائها وشوارعها وأسواقها ومساجدها..؛ ليتحقق قدر من الربط الدلالي بين النص المتخيل والواقع الموضوعي على المستوى الدلالي وليس الجغرافي المستنسخ؛ فمن المستحيل تصوُّر بقاء المكان الواقعي على وضعه المستنسخ إذ لا مناص من أن يتعرض إلى سلطة المتخيل التي تتولى صياغته من جديد[1]؛ فيصبح الفضاء المكاني المتخيل منطلقاً لتقصِّي الواقعي، ويتحقق ذلك بالتفوق العددي للفضاءات الواقعية على الأماكن المتخيلة، وهو في الوقت ذاته حركة ذكية تجمع بين الضيق والاتساع، فالضيق يظهر في بقاء الشخصيات متقاربة في فضاء حي الزيتونة، والاتساع يبدو في فتح الفضاءات الواقعية أمام الشخصيات لتسمح لها بالحركة والتفاعل، ولتتحول إلى خلفية توهم القارئ بواقعية الأحداث.

أما في رواية الجريمة فيتسع الإطار العام للنص فتنتقل أحداث النص وشخصياته بين فضاءات متخيَّلة لها حضورها الواقعي في الصراع بين الأنا والآخر، وتتجسد في فضاءات: قرية سيدي منصور، والمعتقل، ومدينة بنغازي، والجبل الأخضر، وإن كان حضور القرية والمعتقل يبدو أكثر كثافة من الفضاءين الآخرين، وفي الجدول الآتي حصر للفضاءات داخل النص:

الرواية	الفضاء الإطاري العام	الفضاءات الخاصة	الفضاءات العامة
الجريمة	قرية سيدي منصور	بيت الدالي- بيت عبدالله	الجامع.
	المعتقل	مكتب الرائد- خيمة عبدالله.	خيام بائعات الهوى- الساحة- باب الموتى- المشنقة.
	بنغازي	بيت الرائد- حجرة نوم الجنرال.	السوق- المستشفى العسكري الخاص.
	الجبل الأخضر	خيمة قائد المقاومة- خيمة أم السعد.	---------

(1) ينظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص57.

على الرغم من تنوع الفضاءات العامة فإن رواية الجريمة لم تسلم من السقوط في منزلق التسرُّع المتمثل في توظيف الفضاءات بطريقة فيها قدرٌ كبيرٌ من التعميم؛ لتصبح مجرد إطار أيديولوجي مباشر يؤطِّر الحدث من دون أن ينمو معه أو به، ومن دون أن يفعَّل من خلال منظور الشخصيات بصورة كبيرة، فملامح الفضاءات تبدو باهتة، واتساعها وتنوعها لم يوظف لتكثيفها دلالياً؛ حيث ظهرت بصورة الفضاء المصطنع من أجل استيعاب شخصيات جديدة تحاول الدخول إلى مسرح الأحداث بصورة منطقية[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن الزعم أن الكاتب لم يعِ- بصورة كاملة- معضلة الكتابة عن بيئة متخيَّلة لديه؛ بحيث لم تمتزج تفاصيله بواقع مكاني قام بمعايشته؛ فغابت تفاصيل الأماكن على الرغم من وجودها الواقعي الموضوعي؛ وتجسَّد ذلك في غياب أسماء الأحياء والشوارع والمساجد..في صورتها الواقعية [2]، ومن خلال تقسيمات الفضاء المكاني في بعده الإطاري العام يبدو - واضحاً- التأثر بشريط عمر المختار السينمائي حيث يتناصُّ الفضاء المكاني في الرواية مع نظيره في الشريط سالف الذكر[3]، أما ما يحسب للكاتب فهو تركيزه الأحداث في معسكر الاعتقال؛ مبتعداً عن الجبل فضاءِ الصدام المسلَّح بين الأنا والآخر؛ ليخرج من ضجيج الأيديولوجيا المباشرة، وليركِّز المنظور الروائي على الوجه المأساوي للاحتلال، ويرصد نتائجه على بنى الواقع المختلفة.

تختلف ملامح الفضاء المكاني اختلافاً جذرياً في رواية ليالي نجمة؛ حيث تخرج بنيتها على القارئ بفضاءات مكانية تعبق برائحة المكان الواقعي، الذي

---

(1) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص123.

(2) لا يبتعد ذلك كثيراً عما تعرَّض له خليفة التليسي بخصوص إخفاق الأدباء الليبيين في الكتابة عن المجتمعات المفتوحة عموماً والقروية خصوصاً؛ فيقول: "وغيبة القرية أو البلدة عن محاولاتنا الأدبية الأولى لا يفسره سوى أن أكثر الشباب الذين يزاولون الكتابة الأدبية إنما هم من شباب المدينة لم يستطيعوا أن يشعروا إلا بأزمتهم الخاصة في حدودها الضيقة، ولم تتح لهم الظروف لإدراكها في الإطار العام للحياة الليبية، التي لا يمكن أن تستقل عن تأثير حياة الضاحية أو البلدة". من الحصاد الأول، خليفة محمد التليسي، ص114.

(3) التناص بين شريط عمر المختار ورواية الجريمة على مستوى مسرح الأحداث يبدو - واضحاً- في اختيار فضاءات بعينها،فالشريط تدور أحداثه الرئيسة بين مدينة بنغازي، والجبل الأخضر، ومعسكر الاعتقال؛ وإن كان الجبل هو الأكثر حضوراً، وفي ذلك يبرز التماهي مع الفضاءات الإطارية العامة في رواية الجريمة: المعتقل، والجبل الأخضر، ومدينة بنغازي، والقرية.

يصبح جزءًا رئيساً من الحدث، ومكوِّناً مهمَّاً من مكوِّنات الشخصية الروائية، يتمظهر التغيير في توسيع دائرة الفضاء المكاني في بعده الإطاري العام؛ عبر الخروج من دائرة الشوارع الخلفية الموازية للمدينة إلى قلب المدينة النابض ممثَّلاً في المدينة القديمة، التي أسهمت بعمقها التاريخي، وتنوعها الثقافي في توسيع رقعة الحكي وإغناء دلالته؛ لتزيد في إيحاء الفضاءات المكانية المتخيَّلة، ولتُغني السرد عن ذكر أحداث واقعية بعينها[1]، بتحول الفضاء إلى تأريخ للمكان، والأحداث، والشخصيات الواقعية؛ ويتجلى -كل ذلك نصياً- في جدلية الفضاء الواقعي والفضاء المتخيل؛ ليتجاوز الفضاء المكاني بُعده الواقعي؛ هذا التجاوز يتمثل في إعادة صياغة الفضاء الواقعي بصهره داخل الفضاء المتخيل، وتحميله بالدلالات المكثَّفة التي تنتقل إلى الدلالة على الإنساني في بعده الشمولي؛ ومن ثم فقد لعبت أسماء الشوارع والأحياء والمساجد والمقاهي.. دوراً مهماً في تحقيق هذه الجدلية، وفي توسيع الدلالة العامة للبنية، وبلغت الدقة في ذلك حدّاً يجعل القارئ متردداً في تحديد ملامح الفضاء الواقعي من المتخيل؛ ليتخطَّى الفضاء المكاني جانبه الواقعي الانعاكسي الذي يعرِّض الكاتب لمحاكمة الناقد من جهة صحة معلوماته عن المكان من عدمها، خروج الكاتب من هذه المعضلة تجسَّد في إعادة صياغة المكان الواقعي وذوبانه داخل فضاء النص[2]، وكأن ذلك الواقعي الذي تمَّ استدعاؤه إلى المتخيل لم يعد واقعاً محضاً؛ بل انتقل إلى حمل دلالات الواقع الروائي؛ فالبنية النصية بتجسيمها المكان الآني الملموس – المدينة القديمة – داخل بنية النص تقوم بتقديمه بصورته ودلالته الماضيتين النابعتين من القابع في مخزون الذاكرة عند الكاتب، ذلك المخزون سيحرِّك – حتماً – ذاكرة القارئ؛ لتقوم بوضع الأحداث والشخصيات في فضائها النابع من ذاكرته وثقافته؛ ومن ثم تتحقق مقولة باشلار الخاصة بتحول القارئ من فضاء المؤلف إلى فضائه الخاص؛ ليمر الفضاء في مخيلة الكاتب أولاً؛ ومن ثم في مخيلة القارئ[3].

---

(1) ينظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ص51.

(2) ينظر: مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، محمد عزالدين التازي، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد: 49، أكتوبر 1988م، ص98).

(3) ينظر: قضايا المكان الروائي في الرواية المعاصرة، صلاح صالح، ص87.

والجدول الآتي يوضح مدى التنوع والغزارة في توظيف الفضاءات الواقعية بأسمائها ودلالاتها في مقابل انحسار الفضاء المتخيل أمام مدها:

الرواية	الفضاء الإطاري العام	الفضاءات الخاصة	الفضاءات العامة
ليالي نجمة	المدينة القديمة	بيت سلطانة- بيت الحوذي- بيت جينا- بيت المعلول- بيت الحاج عبدالسلام- بيت الجرايدي- بيت الغاوي- بيت المحمودي- بيت الفقيه مصباح- بيت فطومة-بيت عبدالرازق- بيت الشاويش عبدالله.	مسجد الشيخ عبد الرحمن- جامع أحمد باشا- مقهى الغاوي- مركز البوليس- خمارة ناحوم- شارع سيدي عمران- حارة اليهود- فندق جراند أوتيل- سوق المشير- ميدان الساعة- سوق الحرير- سوق القزدارة- ميدان الشهداء- باب الحرية- سوق الصاغة- حمام درغوث- كوشة الصفَّار- بنك روما- باب البحر- سوق الترك- شارع سيدي مفتاح- شارع ميزران- سوق السمك- السرايا الحمراء- مدخل مكتبة الأوقاف- القنصلية الإنجليزية- فندق المهاجرين- مقهى طرابلس- الكاتدرائية- ميدان السيدة مريم- شارع بالخير- حانة الوردة البيضاء- الباب الجديد- مطعم الاستقلال- مدرسة المدينة القديمة الابتدائية للبنين- مطعم الوردة البيضاء- سوق الثلاثاء- مقر جريدة طرابلس الغرب- شركة الحاج عبدالرازق- دكان الحاج عبد السلام..

الجدول الإحصائي السابق يتحدث عن نفسه؛ فزخم الفضاءات وتنوعها تؤكدان إدراك خليفة حسين مصطفى أهمية الفضاء المكاني في توسيع أفق الشخصيات ودلالاتها، بإفساحها المجال أمامها للتحرك والتفاعل، كما يبدو واضحاً إدراكه أن توظيف الفضاء المكاني يتجاوز الدور الإطاري العام؛ ليتحول إلى عملية واعية تجعل الواقعي ممتزجاً بالمتخيل من أجل تدعيم جماليات الخطاب وتوسيع دائرة الدلالة الأيديولوجية[1]، وتأتي الفضاءات الواقعية بمسمياتها من أجل إعطاء النص بعده الواقعي الإيهامي الذي يبث للقارئ إحساساً بواقعية كل من الحدث والفضاء إلى درجة تشعره بإمكانية أن يتحقق من ذلك بنفسه[2].

ب- توظيف الفضاء المكاني العام:

يظهر التفاوت بين النصوص في تفعيل الفضاء المكاني العام من أجل تأطير الأحداث وتقديم الشخصيات، وإعطائها بعداً مسرحياً تتحرك داخله؛ يتجسد ذلك الفضاء في أماكن عامة مفتوحة كالمساجد والمقاهي والحانات والأسواق...، التي تظهر بصورة باهتة في روايتي المطر وخيول الطين وعين الشمس، ما انعكس سلبياً على الشخصيات؛ بظهورها معزولة خاضعة لسيطرة الراوي بسلطته السردية الخبرية، أو البقاء رهينة حوارها الداخلي؛ فقد كان الفضاء المكاني "بلا أبعاد تستطيع أن تثبت جدارتها وفاعليتها في التحكم بحركة النص أو التأثير على شخصياته"[3]؛ ففي رواية المطر وخيول الطين يبدو فضاء الدكان مؤهَّلاً للقيام بدور الفضاء العام الذي يجمع الشخصيات ومن ثم خلق إطار للحوار أو الجدل الأيديولوجي بين الشخصيات، لكن بنية النص تكتفي بتقديمه علىً أنه فضاء للقاءات عابرة، وحوارات قصيرة لا تملك مسوِّغاً حدثياً مقنعاً، وفي أحيان أخرى يقوم الراوي بتقديم الشخصيات وأقوالها ملخصة سردياً؛ فالشيخ يسرد قصصه الماضوية على مرتادي الدكان من دون

---

(1) ينظر: المكان والمظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار القلم العربي، بحلب، ط1، 1998م، ص41.

(2) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص83.

(3) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 132.

أن يمتلك بعداً دراميا؛ يكشف جوانب من شخصيته أو الشخصيات المقابلة له[1]. والأمر ذاته يتكرر مع شخصية منصور في رواية عين الشمس؛ حيث يجتمع بسكان القرية في فضاء عام تحت شجرة التوت الرامزة إلى العراقة والمؤكدة للنمطية، ويدخل المثقف في حوار أيديولوجي مع سكان القرية يجسد الحوار بين الوعي ونقيضه، لكن الحوار يبقى خبراً يأتي به الراوي إلى القارئ من دون أن يتحول إلى صراع درامي أيديولوجي مباشر داخل الفضاء المكاني[2].

اختفاء الفضاء العام يستمر في رواية الجريمة حيث لا يرد ذكرٌ لأماكن عامة بعينها كالمقهى، أو الدكان، أو الحانة؛ ليبقى المكان محصوراً في فضاءات إطارية عامة خاصة بالنص وهي: المعتقل، والجبل، ومدينة بنغازي، وقرية سيدي منصور، غياب الفضاء العام ربما حمل دلالات العزلة أو حالة الشرود التي يعانيها المجتمع، بحيث لم يعد هناك وقت للحوار الجماعي في فضاءات عامة؛ فالأحداث متسارعة تشمل جميع الطبقات؛ عاكسةً جماعية المأساة أكثر من فرديتها.

أما في روايتي جرح الوردة وليالي نجمة فتبرز الفضاءات العامة بصورة واضحة متخيَّلة كانت أم واقعية؛ لكن الأمر يختلف على مستوى التوظيف، ففي رواية جرح الوردة يحضر الفضاء العام ممثَّلاً في المقهى والحانة لكنه حضور باهت؛ فهو لا يوظف في تعميق حركة الحدث، أو كشف خبايا الشخصيات؛ فقيمة الفضاء المكاني تتحدد في إنسانيته وفي قدرة الشخصيات على اختراقه دلالياً[3]، لكن ذلك لم يحدث؛ حيث تظهر الشخصيات - داخل الفضاء العام- منفردة منطوية على ذواتها، أو تدخل في حوارات فردية مكرَّرة لا قيمة لها في أحداث النص، أو شخصياته، من ذلك لقاءات عبد الغني بضابط الآداب على سبيل المثال[4]، ويتكرَّر ذلك في حانوت الفحام الذي يبقى مجرد إطار دالٍّ على هامشية الشخصية وعزلتها؛ فالفحام يظهر

---

(1) ينظر: المطر وخيول الطين، ص110.
(2) ينظر: عين الشمس، ص 63.
(3) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 29.
(4) ينظر: جرح الوردة، ص145، وعرس الخريف، ص 45، 135، وآخر الطريق، ص11، 27.

في فضاء الحانوت بصورة منفردة على الرغم من صلاحية الفضاء لخلق حوار أيديولوجي بين صاحبه والشخصيات المترددة على فضائه.

لكن الأمر يختلف تماماً في رواية ليالي نجمة حيث تلعب الفضاءات العامة دوراً مهماً في فكِّ عزلة الشخصيات، وإطلاق طاقاتها الدلالية، وكذلك في الحد من اتساع رقعة الفضاء المكاني؛ حيث تسهم المقاهي، والفنادق، والحانات، والأسواق.. في تجميع الشخصيات ورصد تحركاتها داخل الفضاء الواسع[1]؛ من ذلك فضاء المقهى الذي يقدم بوصفه راصداً "للتوتُّرات اليومية التي تعيشها الشخصيات"[2]، والانطلاق إلى أبعاد أوسع من ذلك؛ بتوظيف تقنيتي الحوار، والسرد من أجل "وصف اللوحة الشعبية داخل المقهى، والذهنية الاجتماعية ومستواها الثقافي، وهمومها السياسية، والاجتماعية، والنفسية"[3]؛ فجسَّد مقهى الغاوي فضاءً متخيلاً نموذجياً تلتقي فيه الشخصيات بأبعادها الأيديولوجية المتنوعة؛ لتتخلى عن عزلتها النصية وتدخل في جدل يتصاعد إلى درجة الصراع المادي، ويبرز الصواب في اختيار فضاء المقهى في انتقائه مقهىً شعبياً في مدخل سوق من أسواق المدينة – سوق الترك – ليكون قادراً على جمع مختلف الشرائح التي لا يستطيع المقهى الراقي أن يجمعها[4].

وقد أدت الفضاءات العامة الأخرى دورها في كشف خبايا الشخصيات؛ فحانة اليهودي ناحوم حملت الدلالة على حالة الضياع التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع، أما على مستوى تقديم الشخصية فقد كانت فضاءً لكشف ذوات الشخصيات أكثر من أن تكون فضاءً لتفاعلها مع بعضها بعضاً؛ مجسِّدة دلالة

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص72.

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 104.

(3) المكان في القصة القصيرة في الإمارات، بدر عبد الملك، المجمع الثقافي أبو ظبي، د ط، 1997م، ص381.

(4) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص174، 299، 300، وج2 ص45- 46، 159.... يتم توظيف مقهى الغاوي لشعبيته وموقعه في سوق الترك، ومن ثم قدرته على جمع مختلف الشرائح الراقية والشعبية الجاهلة والمثقفة... ويتعزز ذلك بالتعرض المختزل للمقهى الرسمي ممثلاً في مقهى حزب المؤتمر الوطني الذي يضم النخبة السياسية، لكنه لا يجد مسوِّغاً حدثياً يستطيع أن يجمع به شرائح الواقع بين جنباته. ينظر: ليالي نجمة ج1 ص136.

مفادها: أن الشخص داخل الحانة يكون بعيداً عن عيون الآخرين؛ ومن ثم فهو يتعالَى "على المكان ومن فيه ليسترجع شيئاً ما، ليكون في موقف استرجاع واتصال بذاته وحريته ورغباته، ومنفصلاً عن الواقع بصورة وهمية"(1)؛ فأحمد الجرايدي ببعده النضالي يضطر في لحظة التأزم إلى الانفراد مع ذاته بين جدران حانة الوردة البيضاء، والأمر ذاته يتكرر مع محمد المعلول الذي يدخل حانة ناحوم للتعبير عن اغترابه وافتقاده التواصل مع المجتمع(2)، ولا يختلف فضاء شارع سيدي عمران عن فضاء الحانة في كونه فضاءً سريًّا يتم فيه إفراغ شحنات الكبت في جانبها الغريزي، إضافة إلى دوره في كشف خبايا الشخصيات بتعريتها أمام المومس.

ما يجمع مختلف الفضاءات العامة هو اتصافها بالحركة وابتعادها عن الوصف السكوني الجامد؛ فحركة الشخصيات داخل مقهى الغاوي تصبح جزءًا من الحركة المكانية العامة، ولعل خير تعبير عن ذلك هو التصوير الحركي المتفاعل الذي تمَّ من خلاله تقديم الفضاءات العامة الواقعية وبخاصة الأسواق الشعبية، لتكون مؤشّراً على التغير الذي طال أداة الكاتب من جهة، ودالاً على الاختلاف بين شخصيات ليالي نجمة وسابقاتها من جهة أخرى؛ ففي المقاطع الوصفية الخاصة بالأسواق تتضح قصدية الكاتب الطامحة إلى نقل القارئ إلى فضاءات الشخصيات بصورة فيها قدر كبير من الإيحاء الدلالي؛ إلى درجة تذكِّر بالوصف الواقعي وهو يحاول أن ينتقل بالقارئ إلى درجة الإيهام بواقعية الشخصيات؛ بوضعه داخل إطارها المكاني الواقعي(3)؛ وفي هذه المقاطع الوصفية يظهر تطور لغة الوصف عن بقية النصوص؛ بالتحول عن الوصف البصري المجسِّد للألوان والأشكال إلى "تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات...إلخ" (4)؛ وفيما يأتي سرد لبعض المقاطع الوصفية الخاصة بالأسواق توضِّح مدى التطور في الوصف في رواية ليالي نجمة مقارنة بسابقاتها:

---

(1) الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، محمد الدغمومي، ص94.

(2) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص545، وج2 ص209.

(3) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص65- 66.

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص80.تطلق سيزا قاسم على هذا الوصف المتحرِّك تسمية الصورة السردية، بينما تسمِّي الوصف السكوني بالصورة الوصفية. ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص83،113-114.

1- سوق المشير: "كان للهواء رائحة النبيذ في سوق المشير، الذي يغصُّ بالنساء في لباسهن الوطني، وهناك رجال من كل لون، ابتداءً من الأخضر الباهت الذي يميز الأغلبية إلى البُني الغامق، إلى بشرات ملتمعة بسواد قاتم أشبه بالأبنوس، أو اللون الأسود المجلوِّ مثل الجلد المصبوغ، خليط متنافر من أهل المدينة القديمة والغرباء، اليهود المتعجِّلون في سراويلهم القصيرة، نداءات الباعة المتجوِّلين وفوضى البيع والشراء (كذا)" [1].

2- سوق الترك: "يبدو سوق الترك لعيني زهرة وكأنه على موعد يومي ومتجدد مع مهرجان الحياة بانفلاتها وضجتها التي لا تهدأ، فما أن تفيق الشمس من سباتها في الصباح المبكر حتى يفيق هو الآخر من سباته وينفض عن وجهه رماد الليل، وقد تهيَّأ لاستقبال أول إيقاعات الحياة في صرير أبواب المحلات القائمة على جانبيه وهي تفتح، ثم في تدفق الباعة المتجولين بنداءاتهم المختلطة التي يؤججها التنافس الخفي فيما بينهم، وكذلك في صوت مذياع عبد الرحمن الغاوي.." [2].

3- باب الحرية: "كان ميدان باب الحرية قد تحوَّل إلى سوق كبير كما هي العادة في مثل هذا الوقت من كل يوم في فراش الظل، يضجُّ بدوامة البيع والشراء (كذا)، والمساومات المزعجة، ورنين العملة المعدنية، ونداءات الباعة، وضوضاء الأطفال الذين يعرضون بضاعتهم من الأواني القديمة، والقناني الفارغة، وخرق الثياب التي لا تصلح لغير الشحَّاذين" [3].

4- سوق الثلاثاء: "غامر أحمد الجرايدي باقتحام سوق الثلاثاء في يوم انعقاده الأسبوعي، كانت عقارب الساعة في معصمه تشير إلى الساعة الحادية عشرة والسوق في أوج ازدحامه وضوضائه، تعمُّهُ الفوضى حتى أقصى زواياه، وقد توزَّع في جنباته المغبرة في ظل الجدران باعة الخضر والخبز والعتَّالين وعربات

---

(1) ليالي نجمة، ج1 ص143.

(2) المصدر السابق، ج1 ص180.

(3) المصدر السابق، ج2 ص13.

اليد، والعربات التي تجرُّها الحمير، وباعة العصير والمشروبات المثلَّجة، تختلط فيه الضجة الصماء؛ الناتجة عن دوَّامة الأصوات البشرية ونداءات الباعة بأصوات الدوابّ"[1].

❖ ثانياً: البعد الدلالي

أ- البعد الدلالي الخاص:

ينقسم هذا البعد إلى ثنائية مكانية تظهر أنسنة المكان في دلالته الاجتماعية، وتلك الثنائية تتجسد في الأنوثة والذكورة؛ القائمة على تقسيم الفضاء المكاني إلى فضاءات داخلية خاصة، وأخرى خارجية عامة، حيث تبرز الأنوثة في المكان المغلق، في حين يصبح المكان الخارجي العام فضاءً ذكورياً خالصاً؛ لتتأكد دلالات القهر الذي يمارسه الواقع الخارجي عبر فضائه الذكوري الممثَّل في الشارع أو الحي..على الداخل المقهور الأنثوي ممثَّلاً في البيت، الذي يلعب دوراً مهمَّاً في كشف نفسية الشخصيات النسائية الحالَّة به[2].

1- الفضاء الأنثوي:

تظهر ملامح الأنوثة في تحول البيت إلى مرادف للسجن؛ ففي رواية المطر وخيول الطين يمرُّ فضاء البيت عبر وعي الشخصية العاكسة – وردة – لتصبغه بوجهة نظرها التي تعيد صياغته[3]؛ حيث يخرج في صورة أقسى من صورة السجن؛ فـ"البيت منفى، والفرق بين البقاء في البيت والموت ينعدم حين تصبح الحياة مقتصرة على الأكل والنوم"[4]، وتتحول نافذته إلى دالٍّ مؤكِّدٍ أيديولوجيا القهر، عندما تصبح مؤشراً على حرمة "الداخل وتقديساً عميقاً للأسرة التي ينبغي أن يكون حيزها مصاناً. ولن يتأتى لها ذلك إلاَّ بالاحتماء من كل انتهاك يمكن أن يصدر عن الخارج موئل

---

(1) المصدر السابق، ج2 ص217.
(2) ينظر: قضايا المكان الروائي في الرواية المعاصرة، صلاح صالح، ص 84.
(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 32، 42.
(4) المطر وخيول الطين، ص87.

الإثم!"[1]، ومن ثم فإن النافذة هي المتنفَّس السريُّ للهروب والانطلاق لكنه متنفس معبِّر عن العجز؛ عندما تتماهى صورة الشخصية في النافذة مع صورة السجين الواقف عند نافذة السجن؛ ليمارس حرية معنوية يطلق فيها العنان للخيال بينما يبقى الجسد أسيراً خلف القضبان؛ فها هي وردة وقد "جرَّت قدميها نحو النافذة الوحيدة المطلة على الشارع وفتحتها، ضوء الشمس يغمر الفضاء، رفعت عينيها إلى السماء فرأت سرباً من الطيور السوداء يطير محلِّقاً باتجاه البحر، السماء مخضبة بزرقة داكنة، وفي الأفق البعيد لاحت غمامات بيضاء كانت تقترب ببطء شديد"[2].

ولا يكتفي الهدار - في رواية عين الشمس- بإبقاء زوجته رهينة البيت بل يمضي أبعد من ذلك فيغلق النافذة الضيقة العالية التي تجلب قليلاً من الضوء، فخطرها عظيمٌ - من وجهة نظره- إذ يمكن أن تصبح مجالاً واسعاً للإطلاع على الفضاء الخارجي الذكوري، أو تتحول إلى وسيلة إطلاع للخارجي على الداخلي؛ فهذه حسنية "تتوقف عند فتحة في أعلى الجدار سدَّت بقطع من الخيش يتسرب منها ضوء شاحب، وتتذكر أن الهدار قد قام بغلقها فور أن اكتشف أنها تطلُّ منها على حركة الحياة والناس "[3].

أما في رواية جرح الوردة فتدفع فاطمة ثمن مغادرتها الفضاء الأنثوي؛ بتعرضها للاغتصاب الجنسي؛ ومن ثم إلى الإدانة والنبذ من قبل الفضاء الذكوري، فـ"يوم أن غادرت المنزل واختفت، لم تترك وراءها أيَّ أثر يدل عليها، كانت كالطائر الذي يفرُّ من قفصه، يملأه الإحساس الخافق بالحرية، ولكنه لا يميز الهدف الذي يتجه إليه، أو الطريق الذي ينبغي له أن يسلكه"[4].

الفضاء الأنثوي يتميز بالانغلاق التام في رواية الجريمة؛ فزهرة ممنوعة من فتح

---

(1) في الواقعية الروائية- الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص 39.

(2) المطر وخيول الطين، ص80.

(3) عين الشمس، ص 25.

(4) جرح الوردة، ص 23.

النافذة إذ أن كشف الجزء يعتبر كشفاً للكلّ؛ فهي تتذكر عبدالله الطيب و"كيف أنه كان يغازلها من وراء ظهر أبيها، فيما هو يحدِّرها من فتح النافذة الوحيدة المطلّة على الحقول"[1]؛ لتصبح الظلمة لصيقة بالانغلاق داخل السجن الأنثوي من أجل ذلك فإن النافذة لا تفتح إلا سرّاً أو في ظلمة الليل؛ لتفسح المجال أمام السجين من أجل الهروب من الواقع المرير[2]، "دأب على التسلل إلى نافذتها كل مساء في موعد لا يتغير وبيده وردتين"[3].

التفاعل النصي لدلالة النافذة يبرز تماهي النافذة مع عين المرأة التي تختلس النظر من خلف اللحاف في لحظة وفضاء يتصفان بالتحفّز لمواجهة أيِّ طارئ، ويبرز التماهي بين العين والنافذة على صعيد أن المرأة "لا صلة لجسدها بالعالم الخارجي إلاّ عبر عينيها، نافذتيها على الوجود. أما البيت فلا صلة له بالشارع سوى نافذته"[4]؛ لذلك يفلح الحاج عبد السلام - في رواية ليالي نجمة- في سدِّ هذا المنفذ من أجل إخفاء ابنته عن أنظار الخارج الذكوري، وتصبح المصادفة وحده سبب اكتشاف منصور للكنز الدفين، فـ"لو لم يرها في الشرفة بضربة حظ لظل على عماه إلى الأبد"[5]، الشرفة تتحول إلى وسيلة اتصال وحيدة بعد النافذة بين الداخل الأنثوي والخارج الذكوري؛ حيث "كانت زهرة تصعد إلى الطابق الثاني وتطل من الشرفة مختلسة النظر إلى الشارع التجاري الطويل الذي يبدو لها وكأن لا شيء يحدُّه، محاذرة على الدوام أن يراها أحد من الجيران الفضوليين، أو حتى من المارة وزبائن مقهى عبدالرحمن الغاوي، إذ إن انكشاف أمرها قد يفسد عليها فرصتها الوحيدة في الترويح عن نفسها محلِّقة بجناحين من الأحلام والوعود في الزحام (...) هي الممنوعة من مغادرة البيت إلى أيِّ مكان آخر، أُسْوةً ببقية البنات في المدينة القديمة"[6].

---

(1) الجريمة، ص58.

(2) ينظر: النص الروائي ولغة الزمن الاجتماعي - الرواية العربية ودلالات الهوية، بسَّام بركة، (مجلة الفكر العربي، خريف 1995م، العدد الثاني والثمانون، السنة السادسة عشرة، (4)، ص195).

(3) الجريمة، ص 78.

(4) في الواقعية الروائية- الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، ص 39.

(5) ليالي نجمة ج1 ص188.

(6) المصدر السابق، ج1 ص179.

2- الفضاء الذكوري:

يتميز الفضاء الخارجي بانفتاحه واتساعه وكذلك بتسلُّم الجانب الذكوري ناصية الأمر فيه، وفي هذا السياق يبدو فضاء الشارع مختزلاً سلبيات الفضاءات الذكورية العامة؛ حيث لا يزال الشارع متمتِّعاً بسمعة سيئة في الذهنية الجماعية[1]؛ فالشارع في رواية المطر وخيول الطين يتحول في ظل اضمحلال دور الشخصية إلى تجسيد دور الشخصية المتفاعلة مع بقية الشخصيات[2]؛ فيصبح متصفاً بالذكورية، والتخلف، والنمطية، فـ"ليس هناك ما يغري بإطالة النظر في زوايا الشارع فهو لم يتغير وربما لن يتغير إلى الأبد، ليس هناك غير الأطفال الحفاة، والغبار والحاج الذي يطل برأسه من الدكان متلصصاً بين الفينة والفينة، النسوة المطلات من وراء الأبواب يشتبكن في حديث صاخب لا أول له ولا آخر."[3]، وذلك يحتِّم على المرأة التعامل مع هذا الفضاء بحذر؛ فلكي تقتحمه ينبغي لها مغادرة سجنها المكاني داخل سجن آخر يحفظها من الرقيب الذكوري، فتظهر صورة المرأة وهي تضع جسدها داخل اللباس المحكَم لتحفظ حرمة الداخل، وهذا ما فعلته وردة لدى اختراقها الشارع وبالتحديد لدى مرورها على الرمز الذَكري المتخلِّف - الحاج صاحب الدكان-؛ فقد "اختفت تحت طرف اللحاف (...) لم يكن هناك ما يشغل ذهنها حتى اقتربت من دكان الحاج. كان الرجل مستنداً بقفاه إلى الحائط يمدُّ بصره نحو الأبواب والنوافذ القريبة"[4]. ولا يختلف الأمر عن سابقه في رواية جرح الوردة فتتكرر صورة المرأة المخترقة الفضاء الذكوري وبين جوانحها هاجس الخوف من الرقيب الخارجي؛ حيث "لم يكن هناك ما يلفت النظر إليها وهي تسير في الشارع المترِب عدا أنها كانت تسير متعجلة (...) كأنها تتوقع أن

---

(1) يبدو الشارع أو ما يعادله من مسميات كالحي أو الحارة.. مرتبطاً بأبعاد رمزية ودلالية سيئة؛ ففي الشارع تتجلّى مظاهر التشرد والتصعلك، وانعدام الأمان واكتساب العادات السيئة؛ فتبرز خطورته على المرأة من خلال ذكوريته المفرطة؛ المتمثلة في بروز مسميات ذكورية سلبية كرجل الشارع وابن الشارع.. ينظر: المكان في القصة القصيرة في الإمارات، بدر عبدالملك، ص364.

(2) ينظر: الواقع والمأساة في الرواية المصرية المعاصرة، محمد كشيك، (مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر1988م، ص116).

(3) المطر وخيول الطين، ص80- 81.

(4) المصدر السابق، ص 154.

يكون هناك من يمضي في أثرها ليعرف وجهتها التي لا تريد لأي إنسان أن يعرفها، تبدت في لحافها الأبيض كالحمامة"[1]. أما في رواية ليالي نجمة فإن نجمة لا تجد حرَجاً في أن تتعرَّى داخل فضاء الدعارة لكنها لا تستطيع أن تقوم بالفعل ذاته - ولو جزئياً- أثناء انتقالها إلى الشارع بوصفه فضاءً ذكورياً محافظاً[2]، تحكمه قوانين اجتماعية لا يجوز خرقها؛ "كيف يمكن للناس أن يتعرَّفوا عليها فيما هي تتسربل بثوبها التقليدي الذي يغطيها من مفرق شعرها إلى أخمص قدميها"[3].

ب- البعد الدلالي العام:

في البعد الدلالي العام تبرز ثنائية يمكن أن يطلق عليها الثبات والتغير النابعة من تقصي دلالات الفضاء المكاني في بعده الأيديولوجي العام المتعلق بالجوانب الاقتصادية والسياسية والمعرفية؛ فتغير المكان أو "الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية"[4] يطال دلالتها الأيديولوجية، في حين يتحول ثبات المكان إلى مؤشر دلالي على ثبات أيديولوجيا الشخصية المؤنسنة إيَّاه، أو يكون تعبيراً "عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي"[5].

ونظراً لاتساع دلالات الفضاء المكاني في بعدها العام ولتشابك ثنائية الثبات والتغير فإن التطرق إلى البعد الدلالي سيكون من خلال تناولهما على أنهما دلالتان متفاعلتان جدلياً، وذلك يتطلب التطرق إليهما في كل نص على حدة.

1- المطر وخيول الطين:

في مستوى الثبات يبرز الفضاء الديني - مضمونياً- بوصفه نقطة مركزية

---

(1) جرح الوردة، ص 41.

(2) ينظر: ميرامار والنكتة: خواطر، سيزا قاسم، (مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993م، ص 149-148).

(3) ليالي نجمة ج1 ص121.

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص77.

(5) المرجع السابق، ص 77.

روحانية تجمع أفراد المجتمع حولها من أجل حلِّ معضلاتهم اليومية، وحلقة اتصال روحية مع الله هذا من جهة[1]، ومن جهة أخرى فإن البعد الدلالي للفضاء المكاني الديني تجعله يقدَّم بوصفه مجسداً للنمطية في الأيديولوجيا السائدة التي توظف الدين توظيفاً سلبياً لصالح ترسيخ الثابت والماضوي، ويتجلَّى ذلك – نصياً- في منظور مسعود بركة عندما يصف الشارع الغربي فيُبرِز الجامع بوصفه دالاً على الديمومة والانغلاق على منظومة أفكار ترجع كل شيء إلى المغيَّب؛ فيقول عنه "الجامع الذي يقف في العراء، والذي يبدو بنظرة واحدة بالياً ومهجوراً؛ قبلة من لا قبلة له، والاتجاه الذي تصب فيه كالسيل العرم الدعوات والرغبات العاجزة والآلام والدموع. النخلة التي تجاوره تلوح أعلى من المئذنة، وأعلى من كل الهامات الأخرى. تلك هي المسافات الثابتة العازلة بين الصمت الذي يلفُّه والصخب الذي يحتدم في رأسه"[2]. وتنتقل دلالة الثبات من الفضاء إلى أنسنة المكان؛ من خلال الشخصية المتمركزة داخله؛ فوصف الفضاء المكاني والأشياء داخله تعزز ماضوية الشيخ ونمطيته بعزلته المكانية؛ فقد كان "متربِّعاً فوق حصيرة قديمة، عند بقعة مضيئة ومنزوية من فناء الجامع مسنداً ظهره إلى الحائط ومستغرقاً في قراءة كتاب حمله بين يديه... (...). وهو يرى عالم ما وراء حيطان الجامع عالم بغيض وملوث (كذا)"[3]؛ ليتحول فضاء الجامع إلى منفى اختياري يدعم عزلة الشخصية التي تتأكد من جديد في ختام النص؛ فموكب العرس يمضي في اتجاه بؤرة الحركة والضجة والحياة، أما الشيخ فيتراجع إلى ضريح الوليِّ ليعبِّر دلالياً على استمرار إغراقه في الماضوية، "اختفى الموكب ولم يبقَ إلا صداه المتماوج، وعندئذٍ عاد الشيخ أدراجه نحو ضريح الوليِّ ليوقد شموعه المنطفئة"[4].

أما دلالة الفضاء في بعديها الاقتصادي والسياسي فلا تظهر بشكل واضح، فثنائية الانتهازية والنضال التي جسدها الحاج صاحب الدكان ومسعود بركة لا تتم

(1) ينظر: صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، ص98.

(2) المطر وخيول الطين، ص4.

(3) المصدر السابق، ص 59- 60.

(4) المصدر السابق، ص189.

بلورتها مكانياً، فالبنية تكتفي بتقديم الدكان على أنه فضاء عام تتم فيه لقاءات عابرة من دون أن تبرز دلالته الاقتصادية على الشخصية المالكة إيَّاه، ومن دون أن يُربط بالطرف الآخر من الصراع ممثَّلاً في مسعود بركة، من أجل أن يأخذ الصراع ملامحه الواضحة من خلال وصف فضاءين متناقضين؛ ففضاء مسعود بركة متجسداً في منزله يحضر بوصفه دالاً على وضع الشخصية المهمش اقتصادياً، لكن ذلك يحدث في ظل غياب النقيض الذي يمثل الراقي أو الانتهازي داخل المجتمع، ما يؤكد حقيقة غياب الصراع بين الشخصيات في بعدها المضموني، فوصف المكان يأتي لتقديم دلالة منفردة على الشخصية؛ ويتجلَّى ذلك في وصف مسعود بركة لمنزل عبد الحفيظ الذي يبرز وضع صاحبه الاقتصادي المتوسط[1]، في حين أن وصف بيت مسعود من قبل الراوي يبدو وصفاً موضوعياً؛ مركِّزاً على المدلول الاجتماعي في بعده العام أكثر من التركيز على البعد النفسي الذاتي، ومن ثم تتبدى فيه ملامح الوصف الواقعي[2]؛ الهادف إلى وضع الشخصية في سياقيها الاقتصادي والاجتماعي المتواضعين، المتمثلين في ملامح المكان وحالة الأشياء داخله، فقد كانت حجرة مسعودٍ "ضيقة متسخة الجدران، فقيرة الأثاث، مفروشة بحصيرة بالية حائلة اللون، وبطانية رخيصة مليئة بالثقوب، مسودَّة من قلة الغسيل والقِدَم، وكان يحتلُّ إحدى الزوايا صندوق، كان فيما مضى أخضر اللون، مزين بشريطين من النحاس، كانا لامعين ثم غلب عليهما الصدأ، له قفل قديم.."[3]، وصف الحجرة والأثاث بداخلها عكس قيمة الشخصية الاجتماعية[4]؛ لغاية دلالية مباشرة تتحاشى التركيز على تفعيل النموذج؛ فمقارنةً بمنزل عبد الحفيظ يكشف وصف الحجرة عن وضع مسعود لكن ذلك لم يستثمر أيديولوجياً لتدعيم الدلالة العامة للنص، وبصورة أكثر وضوحاً فإن مسعود بركة يشعر من خلال الفضاء المكاني بوضعه الثابت على خط الفقر؛ فهو "يتطلع إلى جنبات الحجرة التي تصلح أكثر كمأوى للفئران والحشرات، ويدرك وهو يسحب

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ص 7، 12.

(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص96، وبناء الرواية، سيزا قاسم، ص87.

(3) المطر وخيول الطين، ص65- 66.

(4) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص102.

عينيه من بين الصندوق والجدار حيث تتكوم أمه في ردائها القطني مدى التناقض الغريب والمحزن بين ما يراه في الحلم وبين ماهية حياته الموحشة"[1]، الدلالة المكانية الذاتية السابقة لا تستثمر من أجل تأكيد الدلالة على التغير الطارئ على مسعود بعد ارتباطه بوردة وتحوله إلى شخصية تستعيد دورها الإيجابي؛ حيث تظهر ملامح التغيير على الشخصية مظهرياً وسلوكياً في حين غاب الفضاء المكاني عن دائرة التغيير؛ فالقارئ لا يرى خلفية مسعود المكانية بعد ارتباطه بوردة، ما يدعم سطحية الشخصية ويشير - شكلياً- إلى الوقوع في منزلق التسرع في بنائها المضموني أيضاً.

2- عين الشمس:

تقدم القرية - في رواية عين الشمس – بوصفها فضاءً رامزاً إلى النمطية والثبات، حيث يؤكد وصف فضائها من قبل منصور هذه الدلالة المُدِينة، فـ"لا شيء ينبئ عن وقوع شيء، المروحة الهوائية تطل من بعيد عاطلة عن الحركة، تبدو مجرد أثر قديم يوحي بأن الأشياء في القرية تصدأ ولكن لا تتغير(...) ينبسط العالم القديم ويترامى بوجهه البالي في غيبة الوعي وحضوره، وفي تكونه الرتيب، لا فرق"[2]. ثنائية الثبات والتغير تظهر بصورة أوضح مما هي عليه في رواية المطر وخيول الطين، حيث تتجسد في جانبها الاقتصادي بين الهدار وسكان القرية، فالهدار ينتقل من بيته القديم إلى الإقامة في قصر فخم؛ لتتطابق دلالته المضمونية مع دلالته الشكلية مكانياً؛ فيتحول الفضاء المكاني إلى مُحاور حقيقي يفصح عن الرؤية التي يطرحها النص[3]؛ حيث تتمظهر حركة انتقال الهدارٍ إلى الانتهازية مكانياً عبر وصف الفضاءين اللذين يتحرك بينهما، "تدير بصرها في زوايا الحجرة الضيقة مارة بخزانة الثياب القديمة التي يعبث السوس بمحتوياتها، وترمق أطراف الحمل الذي اختفى لونه باستخفاف، تشيح عن السدة الخشبية، وتعلِّق عينيها فترة طويلة بالسقف الواطئ الذي يتساقط منه التراب والنمل (...). وجده يقتعد كرسياً وثيراً في حجرة الاستقبال

---

(1) المطر وخيول الطين، ص68.

(2) عين الشمس، ص 7- 8.

(3) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص71.

الواسعة الأنيقة المزينة باللوحات والرسومات، التي لم يكلِّف العريف الإيطالي، عناء(كذا) حملها معه عند رحيله، كان للحجرة نافذة كبيرة تطل على المزرعة"[1].
الوصف السابق لفضاء الحجرتين أوضح حركة الشخصية الانتهازية لكنه انتقل من الدلالة عليها إلى الدلالة العامة المتجسدة في تبدِّل أيديولوجي للشخصية تبعاً لتغير فضائها المكاني بين الغنى والفقر[2]؛ فقصر الهدار جسَّد التغير داخل المجتمع المتمثل في إفرازات الوضعين الاقتصادي والسياسي التي تجسدت في طبقة انتهازية، وفي مقابلها يظهر ترسخ الفقر والتخلف، هذه الثنائية تتأكد من خلال الفضاء المكاني عبر نموذج (المزرعة، والقرية) حيث يبرز فضاءان الأول: رمز للرقي والنمو، والآخر مكرَّس للانغلاق والتخلف[3]؛ وها هو منصور يعقد المقارنة الدلالية بين الفضاءين: "ما أوسع الفرق حقَّاً بين ذلك البناء الأنيق الواقع في قلب أكبر مزرعة في القرية وبين هذه الأرض الجرداء التي تطؤها قدماه في وهن، وكأنها تطأ الزمن والأحلام، وكل الأماني والرغبات التي تذبل فور أن تولد، الهوة أكبر من أن تقاس بإزاء الزرائب والبيوت البائسة، إن ذلك المنزل الفاخر يبدو من جميع الزوايا وكأنه يقع في الطرف الآخر من الكرة الأرضية، وليس في قرية الوادي الحدُّ بين حياة وأخرى.." [4].

تنتقل ثنائية الثبات والتغير إلى البعد المعرفي فيصبح المسجد فضاءً دالاًّ على شخصية الفقيه الماضوية ليتفاعل - نصياً- مع الفضاء في رواية المطر وخيول الطين؛ عندما يحمل دلالة مجازية بذكر المحلِّ وإرادة الحالِّ به؛ لتتحقق صورة المجاز المرسل عندما يصبح الساكن هو المسكن[5]؛ فالوصف ترشح منه إدانة موجَّهة للشخصية أكثر من المكان، "تمهَّل عند مروره بالقرب من الجامع، ومدَّ بصره نحو السقيفة الخربة حيث تتدفق موجات متتابعة رتيبة من الأصوات (...) وقف يهزُّ رأسه كل شيء كما هو. (...)، ما أن يبرح الشيخ المنبر المكوَّن من بضع درجات من الخشب المتآكل حتى

---

(1) عين الشمس، ص25، 41.
(2) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 202- 203.
(3) ينظر: المرجع السابق، ص 204.
(4) عين الشمس، ص9- 10.
(5) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 85.

ينتفض المصلون، وينهضوا دفعة واحدة وفي يقينهم أنه لا فرق بين المرأة والعقرب"[1]. نقيض الفضاء الثابت يظهر في شخصية عبدالكريم، الذي يدعم نضاله من خلال فضائه، عندما يطرح المدرسة بوصفها فضاءً تنويرياً بديلاً لمسجد القرية الذي افتقد دوره التنويري بتحكم عقليات متحجِّرة فيه، فقد "عزم على أن يطرق أبواب فكرته القديمة التي تنتعش ثم تذبل على مر الفصول، تلك الفكرة التي ترمي إلى إقامة مدرسة ابتدائية في القرية؛ فلا تكون الخرافات وعداوة الشيطان هي كل ما يتعلمونه في حياتهم"[2].

3- جرح الوردة:

يكتسب الفضاء المكاني - في رواية جرح الوردة- سمات تميزه عن الروايتين السابقتين، حيث جسد فضاء المدينة قيم التغيير إلى الأسوأ بعد ظهور النفط[3]، لتحمل الدلالة على العقليات الانتهازية التي لا تقيم وزناً للقيم وتفتقر إلى المبادئ السامية؛ "أما مظهر المدينة فقد صار أقرب إلى مظهر فتاة معجبة بنفسها لحدٍّ الغرور، فتراها تغير أثوابها في كل يوم (...)، المدينة تلوح غريبة ومضطربة في زيِّها الأوروبي الذي ارتدته قسراً"[4]، في حين مثّلت القرية النمطية والثبات لكنه - هذه المرة- يصبُّ في خانة الإيجابية، فقد ظهرت القرية بوصفها نقيضاً للمدينة، بتحولها إلى فضاء رومانسي تبرزُ فيه القيم السامية، النابعة من الفطرة، فهي لم تتلوث برياح التغيير التي طالت فضاء المدينة؛ ولم تلفظ قاطنيها، وتقسو عليهم مثل المدينة[5]؛ وها هو عمر الفحام يعقد المقارنة بين الفضاءين، عندما رأى "الزرائب والبيوت الواطئة يغمرها الهدوء، الذي طالما افتقده في حي الزيتونة، وهبَّ الهواء فحمل إلى أنفه رائحة الخضرة.." [6].

---

(1) عين الشمس، ص 30، 128.

(2) المصدر السابق، ص 20-21.

(3) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 203.

(4) جرح الوردة، ص 55- 56.

(5) ينظر: الرواية النسوية في بلاد الشام، إيمان القاضي، ص294.

(6) عرس الخريف، ص 81- 82.

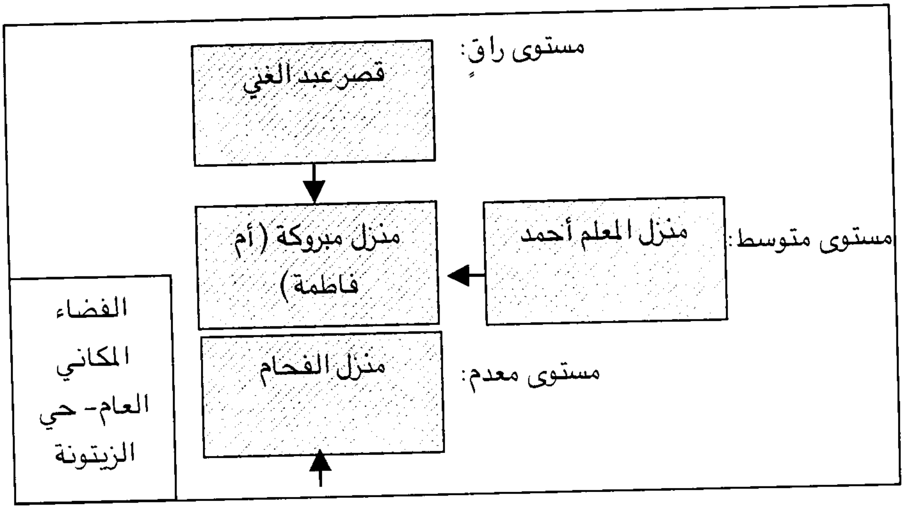
دلالة القرية على العالم الرومانسي تبدو في مستوى القيم فقط، أما على الصعيد المادي فالقرية رمز للتخلف الاقتصادي في زمن كان من المفترض أن يكون زمناً للازدهار الاقتصادي، التخلف في القرية لا يقتصر عليها فقط بل ينتقل إلى المدينة التي يبرز فيها الوجهان الثابت والمتغير، فحي الزيتونة مثل الثابت المحاذي للمدينة المتطورة، وهو لا يختلف في مستواه الاقتصادي عن القرية؛ ما مثّل خيبة أمل كبيرة عند الفحام عندما "ترك قريته وجاء مهرولاً إلى حي الزيتونة، فماذا وجد، الحي يشبه قريته من عدة وجوه فكأنه يرى قريته مقلوبة، فهذا الجامع يشبه جامع قريته.."(1).

حي الزيتونة هو الإطار المكاني العام لأحداث الرواية ومجال حركة الشخصيات، لكنه يتجاوز ذلك إلى مستوى إقامة فضاء متخيل يختزل التنوع في بنية الواقع على المستويين الاقتصادي والمعرفي؛ فالفضاء المتخيل في حي الزيتونة يظهر تنوعاً في المكان من خلال الفضاءات الخاصة: (قصر عبد الغني – منزل الفحام – منزل المعلم أحمد – منزل مبروكة [أم فاطمة])، بحيث كان المكان عاكساً لكل شخصية حالَّةٍ به في بعدها المضموني، ووضع مخطط هندسي لوضعية الأماكن الأربعة يظهر بعض الدلالات على المضمون؛ فتصميم المكان يحمل أبعاداً أيديولوجية تطال مضمون الشخصية(2)، إذ من الممكن تخيُّل منزل فاطمة في الوسط تحيط به بقية البيوت العائدة للشخصيات المتقاطعة معها، بحيث يصبح فضاء فاطمة جاذباً لبقية الفضاءات ومؤثّراً فيها دلالياً(3)؛ فتلك البيوت تعكس – هندسياً- حقيقة المجتمع الطبقي المتنوع بين: الغني، والمتوسط، والفقير والمخطط الشكلي الآتي يوضح هذا التنوع:

(1) جرح الوردة، ص 84.

(2) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 56.

(3) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص281.



حركة الشخصية العاكسة – فاطمة – في اتجاه الفضاءات عكست الدلالات المضمونية للشخصيات الحالة بها؛ ففاطمة تخرج لاجئة إلى المعلم من سطوة عبد الغني، وتجسد ذلك فضائياً في وصفها للفضاء المقيم به كل من الانتهازي والمثقف، ذلك الوصف تظهر فيه الأيديولوجيا بصورة مباشرة، فقد "مرَّت في ظل القصر الذي يمتلكه عبد الغني فأشاحت عنه(...)، ولكنها في آخر الأمر تفضِّل الحياة في ذلك المنزل الصغير"[1].

يأخذ الفضاء المكاني بعده النفسي عندما ينتقل من عمق الشخصية التي تنتجه إلى إدانة الحالّ بالمحل[2]؛ ويتأكد ذلك نصياً في وعي فاطمة التي تقرِّر في حوارها الداخلي عدم ثبات المكان وإمكانية تغير الإحساس السلبي تجاهه عبر تغير الشخصية المقيمة به؛ فهي ترى "هذه الحجرة كغيرها من حجرات القصر تشعر بها ضيقة بالرغم من اتساعها، ترى حجرة نومها في ضوء آخر، لو أن الذي يدخلها رجل آخر غير عبد الغني فسوف تكون أزهى.. أكثر ألفة، سوف تحب فيها حتى رقص الستائر حين يهبُّ عليها الهواء من النوافذ."[3].

(1) جرح الوردة، ص 42- 43.
(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص96.
(3) آخر الطريق، ص 63.

وبالعودة إلى أنسنة المكان يظهر تماهي الفضاء مع طبيعة الشخصية المضمونية؛ ففي ثنائية القصر، وعبد الغني تتحقق تلك الدلالة؛ فالقصر الفاره داخل حي الزيتونة البائس يعادل رمزياً ظهور الانتهازية ممثلة في عبد الغني، حيث تستولي قلَّة على مقدرات المجتمع، وذلك ما دل عليه القصر بظهوره غريباً متفرِّداً ليعكس غرابة الانتهازية وفجائية ظهورها، ويُظهِر الوصف علوَّه وارتفاعه عن بقية بيوت الحي ليحمل الدلالة على اتساع الهوة بين نقطة الفقر ونقطة الغِنَى[1] على خط المستوى الاقتصادي؛ فقد "كان يقف في شرفة منزله الفخم المكون من طابقين، الذي يلوح شاهقاً ومترفاً إلى حد لا يصدق بقرب تلك البيوت الملتصقة بالأرض، ولها واجهات رثة كئيبة تشهد على قِدَمها وتآكلها، وعلى مرور الزمن وما فعله بها"[2].

أما منزل الفحام فيؤكد الدلالة المضمونية للشخصية؛ ففوضوية المكان، وفقره تأتي منسجمة مع مضمون الشخصية الانتهازية الفاشلة[3]؛ حيث إن تغيير الفضاء من القرية إلى المدينة لم يكن كافياً للتحول من الفقر إلى الغنى، لتتماهى حالة الفحام في المدينة مع وضعه السابق في القرية، ويظهر ذلك في وصف منزله في المدينة الذي يتفق مع بيوت القرية؛ ليكون ثبات الفضاء المكاني معادِلاً لثبات الشخصية وفشلها في انتهاز الطفرة النفطية، "من أين يأتيه الفرح وهو مضطر إلى أن يستقبلها في هذا المنزل المتهالِك الذي يشبه الخرابة، جدرانه من الطين، وله سقف من خشب النخيل، تسوَّس وصار خلية للحشرات من كل نوع (...) الحجرة كئيبة، يشعر المرء بأنه يختنق فيها." [4].

في حين عكس وصف منزل المعلم أحمد "تكوين الشخصية النفسي"[5] بدلالته على اغتراب الشخصية، الذي ظهر في البعد الهندسي للمنزل، فهو يظهر في شكل

---

(1) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 61.

(2) جرح الوردة، ص 73.

(3) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 60.

(4) آخر الطريق، ص 37- 38.

(5) عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 56.

جميل لائق، لكنه يطمس جماليته عندما يُشرِع أبوابه للبحر ويُعطي بظهره لمنازل الحي، وكأنه بذلك يتماهى مع طبيعة الشخصية المثقفة الهروبية التي تحمل شعاراتها الإيجابية لكنها تدير ظهرها للواقع وقضاياه، "عملوا في الخرابة بهمَّة إلى أن ظهرت بعد فترة من العمل الشاق الدؤوب في هيئة منزل صغير، طليت جدرانه بالكِلس، وأحيط بحزام من الزهور، ونبات النعناع، لم يخفِ سكان الشارع إعجابهم بهمته وذوقه، والأهم من ذلك طريقة اختياره لطريقة البناء، فقد كان يدير ظهره للحي مواجهاً للبحر"(1).

4- الجريمة:

يمكن الزعم – مبدئياً – بأن الفضاء المكاني في رواية الجريمة قد اتجه إلى تأكيد الرؤية المُدِينة للآخر المُعْلِية من شأن الأنا؛ وذلك عبر التركيز على إبراز تلك الدلالة عند وصف الفضاءات العامة: المدينة، والجبل، والقرية، والمعتقل، والذي قابله تضاؤل في وصف الفضاءات الخاصة، وفي ذلك مؤشرٌ على أيديولوجيا مباشرة تحاول ترسيخ الدلالات مكانياً في إطار جماعي يبتعد عن الفضاءات الخاصة بالشخصيات.

يبدو أن المعادلة تسير لصالح التغيير؛ حيث مثَّل تغير الفضاء العام دعامة شكلية لمحاولة الآخر طمس الهوية الوطنية إنسانياً ومكانياً، وذلك ما رصده منظور عبد الله الطيب عند وصفه لملامح مدينة بنغازي المتغيِّرة بعد الاحتلال، فقد "غادر مدينة بنغازي ذات الأزقة الضيقة التي جهد الطليان في طبعها بطابع حماقاتهم التي جلبوها معهم دون تمحيص، فصارت تعبق بروائح الجِعة والنبيذ المعتَّق والسمك المقلِي وعرَق النساء، باعة البيض يعلنون عن بضاعتهم بأصوات خاملة، عجائز من زمن غابر يشحذن، الجنود الصغار المدهونون بكِلس الفاشية يدقُّون بأحذيتهم الثقيلة على الأرصفة، نام البحر، وعمَّا قليل يذهب هؤلاء الجنود للسكر والعربدة، وفي أعقابهم يبدأ زحف بنات الليل وبائعات الهوى"(2).

---

(1) جرح الوردة، ص 59.

(2) الجريمة، ص23.

لتأكيد الدلالة تنحو البنية باتجاه أسلوب المقارنة بين فضاءين[1]؛ فبعد بيان ما طرأ على بنغازي من تغيير يبرز فضاء الجبل ليمثل بارتفاعه وشموخه ثبات المكان وتأبِّيه على تقبُّل رياح التغيير القادمة من الآخر، الذي يتولى بنفسه وصف صمود الجبل بعد أن قام المناضل بوصف بنغازي فضاء الآخر؛ لترتفع حدة الأيديولوجيا ومباشرتها؛ فهذا غراتسياني يقول: "هذا هو الجبل الأخضر أيها السادة، يظهر هنا على الخريطة أصغر مما يجب بحيث يمكن لأيٍّ واحدٍ منَّا أن يضعه على كتفه ويشحنه في أول باخرة متَّجهةٍ إلى إيطاليا، ومع ذلك فقد ظلَّ حتى هذه اللحظة موصداً بقوة في وجوهنا"[2]. أما اقتحام الجبل فلا يتم إلا بتفريغه من سكانه؛ ليظهر المعتقل فضاءً بديلاً له، مجسداً ما حدث داخل الواقع من خراب وتدمير، يبرزان - نصياً- في ثنائية قرية سيدي منصور والمعتقل؛ حيث تُقدَّم القرية - وصفياً- بصورة تذكِّر بالوصف الرومانسي الهادف إلى "خلق مفارقة بين عالم الواقع الذي تعيش فيه الشخصية، وعالم الحلم والخيال"[3]؛ المتمثل في فضاء قرية سيدي منصور؛ ففضاؤها يدل على البعد الرومانسي للواقع قبل اقتحام الآخر إيَّاه؛ ففي وصف القرية تبرز جماليات المكان مرتبطة بفطرية الذوات المقيمة فيه؛فقد "كانت قرية (سيدي منصور) قائمة على حافَّة وادٍ خصيب تجري مياهه بغزارة في فصل الشتاء، أرضها مَشاع، وبيوتها الطينية متناثرة هنا وهناك بلا نظام، على مدى أعوام طويلة لم يحدث نزاع قط بين الأهالي حول ما توارثوه عن أجدادهم، وصانوه كحق ثابت لكل واحد منهم في بناء منزله في الموقع الذي يختاره وبالطريقة التي تروقه وتريحه مادام ذلك لا يخلُّ بالشرط الوحيد المتمثل في المحافظة على البساتين الخضراء، وعدم المساس بشبرٍ واحد من الأراضي المكرسة لزراعة القمح والشعير.

وهكذا تجسدت أمزجة الناس في جدران بيوتهم، في اتجاه الشمس وعكس الريح.."[4]، هذا الفضاء الرومانسي يتعرض إلى طمس معالمه؛ باستبداله بفضاء

---

(1) ينظر: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، ص97.

(2) الجريمة، ص40.

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص109.

(4) الجريمة، ص13.

يمثل الخراب والدمار؛ فيصبح المعتقل دالاً رمزياً على تردّي أوضاع الواقع، وعلى بشاعة الآخر، وبطلان ادعاءاته في التعمير والتحضر؛ وينعكس كل ذلك في وصف فضاء معسكر الاعتقال المنافي لوصف القرية الرومانسي؛ لكن ما يلفت الانتباه هو أن منظور الوصف في وصف القرية مركَّزٌ في ذات الراوي، لكنه في وصف المعسكر يترك الوصف لمنظور شخصية عبد الله الطيب المناضلة؛ في محاولة لتأكيد الدلالة عبر نقل الإحساس من داخل الشخصية "إلى معادل موضوعي مجسَّد خارجها بحيث يسهل على القارئ الإحساس بنفس التجربة الحسية التي تمر بها الشخصية"[1] داخل معسكر الاعتقال؛ الذي عكس وصفه صورة مغايرة تماماً لذلك الفضاء الرومانسي الذي كان قبله؛ فهذا "معسكر الاعتقال (...) الفرن الواسع الأرجاء الذي تحيط به الأسلاك الشائكة، في شماله تمتد مستنقعات السباخ التي يغطيها الملح بطبقة رقيقة(...) ثم يأتي البحر بشفافية مرآة سحرية، ولكن ما أبعد البحر فما هو إلا ظل أزرق يتلاشى كلما أمعنت فيه النظر، وهناك على الأرض المترامية كبساط من الرمال الشاحبة نُصبت آلاف الخيام متلاصقة في صفوف طويلة، مساحتها قيست بالشبر جاهزة لاحتوائهم في عزلة أبدية"[2]. إن الحصيلة الدلالية لمقارنة الفضاءين تتماهى مع ما طرحه سعيد يقطين عن الفضاءين الوردي والقفري في السيرة الشعبية؛ حيث يكون الأول فضاءً يمتح من الجنة؛ فتلعب الخلفية الطبيعية الفطرية دورها في إبراز ملامحه، في حين أن الفضاء القفري سيكون محمَّلاً بالفزع، ودلائل الهلاك بين جنباته[3].

5- ليالي نجمة:

في رواية ليالي نجمة يتعدّى الفضاء المكاني بعده التأطيري ليتحول إلى عامل يبرز هوية النص ويؤكد الدلالات الأيديولوجية التي تفرزها بنيته[4]؛ حيث يظهر

---

(1) فن الرواية عند يوسف السباعي، نبيل راغب، ص304.

(2) الجريمة، ص 90.

(3) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص 248- 249.

(4) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص 233.

تغيُّر المكان ليكون مؤكدا دلالات التغيير إبّان فترة الاستقلال، التي أصبحت فضاء خصباً لظهور الانتهازية؛ فمتجر الحاج عبد الرازق في سوق الثلاثاء يتحول إلى شركة تجارية للاستيراد والتصدير، وتنتقل ملكية دكان الذهب من الحاج عبد السلام إلى صهره الفقيه مصباح، يتساوى في ذلك النجاح والفشل؛ فعبد الرحمن الغاوي ينتقل من فضاء المسجد إلى فضاء المقهى ليكون ذلك دالاً على انتقاله من الانتهازية الدينية إلى الانتهازية الاقتصادية، التي انتهت به الإقامة الأبدية في فضاء السجن[1]، والفشل يتأكد – مكانياً- من جديد في نموذج الشاويش عبدالله الذي يفشل تحقيق حلمه في تولِّي مقاليد الأمور في مركز شرطة المدينة القديمة، وبدلاً من ذلك تنفتح البنية على انتقاله إلى فضاء شارع سيدي عمران للدلالة على فشل المشروع الانتهازي الذي طمح الشاويش إلى تحقيقه، فقد "استدار وغادر الخمَّارة بوجه متجهم متجهاً إلى شارع سيدي عمران مفكراً بأنه لا ملجأ ولا مأوى له سواه، اليوم وغداً، وفيما تبقى له من عمر يعيشه على الأرض"[2].

تتحول دلالة الفضاء المكاني على صعيد التغير إلى بعد أيديولوجي يتجاوز المباشرة في الطرح؛ بربطه دلالياً بمضمون الشخصية؛ فالفضاء يكتسب بعده الإيجابي أو السلبي من الشخصية الحالَّة به فيمثل المكان الثابت في حين تجسد الشخصية البعد المتغير؛ ولتتبع ذلك يمكن الانطلاق من تسمية: (المدينة القديمة) التي حملت في طرفيها ثنائية الثبات والتغير في أجلى صورها؛ فاسم المدينة يوحي بالعنفوان، والحركة، والحياة الموَّارة، بينما حمل وصفها بالقديمة دلالات الأصالة والثبات والنمطية، وعندما يدخل طرفا الاسم في علاقة جدلية تمتح الدلالة على أن الفضاء المكاني يحمل بين طياته على الدوام ثنائية الثبات والتغير؛ وذلك ما حاولت البنية تأكيده عبر ربط الشخصية بالمكان بحيث يمثل الأخير عنصر الثبات، أما العنصر البشري فيكرِّس التغير في جانبيه السلبي والإيجابي؛ وفي هذا السياق يكشف التفاعل النصي اختلافاً في تقديم صورة المسجد

---

(1) ينظر: ليالي نجمة ج 2 ص218، 313.

(2) المصدر السابق، ج2 ص375.

عن سابقاتها في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس؛ فجامع أحمد باشا بدلالته الاسمية التاريخية على الثبات يتحول إلى فضاء إيجابي من خلال الذات الحالَّة به ممثَّلة في الشيخ المحمودي؛ الذي أكد دلالة أن الإنسان هو مركز المكان وهو من يعطيه خصوصيته[1]؛ ومن ثم يتحول فضاء المسجد من دلالته النمطية إلى دلالة إيجابية تنافِي صورته الماضوية عندما يصبح فضاءً تتم الدعوة فيه إلى نبذ الماضوية، وضرورة الالتفات إلى الواقع وقضاياه الجوهرية؛ "لقد كشف التقرير بوضوح عن أن أحد الشيوخ الذائعي الصيت في المدينة القديمة وخارجها، قد تجرأ في خطبة الجمعة على المطالبة من فوق منبره الخشبي بتدمير شارع سيدي عمران على رؤوس نسائه الداعرات"[2].

وينتقل منزل المعلول من دلالته على الثابت والنمطي إلى المتغير الإيجابي؛ فيتحول من الرثاثة، والدلالة على الضياع الذي تعيشه الشخصية التي كانت تقيم فيه إلى الدلالة على إمكانية حدوث التغيير من خلال الوعي؛ وهو ما تجلَّى في تغير المكان بعد حلول نجمة به لترتبط داخل جدرانه بالجرايدي؛ مُعطِيةً معه الدلالة الرمزية على تغيير الوطن عبر اتحاده مع قواه المثقفة الواعية؛ في صورة جسدتها نجمة برمزيتها على الوطن، والجرايدي برمزيته للمثقف الواعي، ويوضح وصف الفضاء المكاني، وترتيب الأشياء داخله التغير الذي طال المكان وانتقل به إلى الأفضل مقارنة بصورته السابقة[3]، فهذا الجرايدي يرصد تغيره وصفياً ودلالياً؛ عندما دخل منزل المعلول خلف نجمة التي "أفسحت له الطريق فدخل وراءها إلى منزل الذكريات، الذي كان جوُّهُ يعبق برائحة السمك الذي يُشوى على النار، ورائحة عرق النخيل، والسهر والضحكات المجلجِلة(...)، لعل ذاكرته قد بدأت تخونه، فكَّر الجرايدي بهذا الأمر عندما لاحظ أنه لا شيء مما ألفته عيناه من قبل مازال في مكانه المعتاد، هناك الجدران التي جُدِّد طلاؤها، والأبواب التي دهنت

---

(1) ينظر: النص- المكان، عادل معيزي، (مجلة فضاءات، للفكر والثقافة والنقد تصدر كل شهرين عن المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، العدد الثاني، مايو 2002م، ص123).

(2) ليالي نجمة، ج2 ص193.

(3) ينظر: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعان، ص 57- 58.

بلون بُنيٍّ، هناك رائحة النظافة وأصص الزهور، إنه يشك بالفعل في أنه يطأ منزل المعلول لأول مرة في غياب صاحبه.." [1].

أما سجن المدينة القديمة فيأتي مدعِّماً نمطية القمع وثباته ممثَّلاً في سلطة الاستقلال، ومن ثم فهو "أفضل تجسيد لجبروت الدولة وإرهابها"[2]، المستمدِّ من إرهاب الأنظمة السابقة لها، وقد جسدت ذلك باستلامها السجن من سلطة الاحتلال؛ لتؤكد بأنها امتداد لأنظمة قمعية تولَّت مقاليد أموره قبلها، فتغيير المالك لم يغيِّر شيئاً في دور القامع الذي يتصف به كل من استلم سجن المدينة القديمة؛ ومن ثم يأخذ فضاء السجن بُعداً زمنياً دالاًّ على الثبات الذي يأخذ طابع التكرار[3]؛ فسجن المدينة القديمة ظلَّ رمزاً للقمع النمطي منذ "تأسيسه في أواخر العهد العثماني الثاني في ظل الحرية والحكم الدستوري الذي كانت تنادي به جمعية الاتحاد والترقي في الآستانة، ثم انتقاله فيما بعد من أيدي الجلاَّدين الأتراك إلى الشرطة الفاشية في العهد الإيطالي، ومنها إلى جنرالات الإدارة العسكرية الإنكليزية، ليبقى كما هو عندما تسلمته في حفل رسمي حكومة الاستقلال لترفع فوق ساريته العلم الوطني"[4]؛ في الصورة التاريخية السابقة يبرز التماهي بين الوطن والسجن وبين المؤسسة السياسية وسابقاتها -أنظمة القمع- ليصبح الفضاء المكاني معبِّرا عن دلالة أن الحاضر لا يختلف عن الماضي، بل هو امتداد له أو بالأحرى عودة إليه. أما وظيفة السجن المتجاورة بعده الدلالي السابق فيتضح فيها أن البنية قد ركَّزت على دلالة الفضاء على نمطية السلطة، وبيان دورها القمعي؛ لكن ذلك يتمُّ بعيداً عن منظور الشخصيات؛ فالقارئ يقف خارج جدران السجن حيث لا يدخل إليه مع الشخصيات ليرصد دلالاتها داخله؛ فالشخصيات الإيجابية - المعلول، والجرايدي، والشيخ المحمودي، ونجمة - تدخل السجن لكنها تبقى بعيدة عن دائرة الأحداث إلى حين خروجها منه؛ ما ضيَّع فرصة الدخول إلى عمق

---

(1) ليالي نجمة، ج2 ص129.

(2) المثقف العربي والسلطة، سماح إدريس، ص184.

(3) ينظر: قضايا المكان الروائي في الرواية المعاصرة، صلاح صالح، ص124، 126- 127.

(4) ليالي نجمة، ج2 ص251- 252.

الشخصية في فضاء وزمان مثاليين؛ فالسجن يعتبر "نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات"[1]، بحيث يسمح بإثراء الشخصيات، ومن ثم تدعيم الرؤية الأيديولوجية حولها.

تبرز أنسنة المكان في بعدها العام عبر دعوة الجرايدي إلى العناية بالمدينة القديمة، التي تحمل في طيَّاتها الدلالة على إمكانية تغيير الوطن بتغيير الأيديولوجيا الأنانية أو الانتهازية إلى أخرى تتسم بالعدالة، والنقاء، والجماعية؛ لذا فقد دعا الجرايدي "إلى ضرورة العناية بالمدينة القديمة وترميم أسوارها، وتحصينها ضد عوامل الرطوبة والتآكل، وصيانة معالمها الأثرية ونفض الغبار عن مكتباتها القديمة.."[2].

أما فضاء المقهى فيأخذ تجديده وتغيير معالمه بعداً أيديولوجياً سلبياً؛ فقد حملت صورته الجديدة ملامح انتصار الجانب السياسي الانتهازي المتواطئ مع الآخر، وهزيمة القوى السياسية الإيجابية، عندما "قام المالك الجديد للمقهى واسمه عبد الباري بتجديد المقهى؛ فأعاد طلاء الجدران بلون الحليب، واستبدل الكراسي والمناضد المتهالكة بأخرى جديدة، كما ابتاع ثلاجة من صنع إنجليزي، فصار يرفق فنجان القهوة بكوب من الماء البارد في فصل الصيف، كما لم ينسَ أن يعلِّق صورة الملك على الحائط في نفس الموقع الذي كان يحتله الزعيم الوطني بشير السعداوي"[3]؛ فتغيير صورة السعداوي حمل دلالة هزيمة القوى الوطنية في الانتخابات؛ ومن ثم نهاية النضال السياسي بعد الاستقلال بانتصار الأيديولوجيا السلبية المتجسدة دلالياً في صورة الملك التي حلَّت محل صورة السعداوي في فضاء المقهى.

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص55.

(2) ليالي نجمة ج2 ص246.

(3) المصدر السابق ج1 ص509- 510.

** ملخص إيقاع التفاعل النصي الذاتي:

لقد تمَّ التوجه في بداية هذا القسم من الدراسة إلى تأسيس المصطلح والتفريق بين المكانية والفضائية؛ حيث وقع اعتماد مصطلح الفضاء المكاني لتعلُّقه بالأبعاد النفسية والدلالية للمكان متجاوزاً جانبه السكوني. كما تمَّ تتبع الفضاء المكاني من جهة كونه إطاراً للشخصيات، وكذلك من جهة دلالاته عليها، ومن ثم دوره في تدعيم الأيديولوجيا النصية، وفي هذا السياق لم تغفل الدراسة الإشارة إلى دور الفضاء المكاني في تحريك مخيِّلة القارئ؛ للتفاعل مع الفضاء الروائي عبر فضائه الخاص به.

أما على صعيد توظيف الفضاء المكاني فقد كان التعرض له في منحيين الأول: تقني؛ حيث صنِّف الفضاء إلى ثنائية الضيق، والاتساع، فتبيَّن ضيق الفضاءات المتخيلة، وندرة الفضاءات المكانية العامة والخاصة داخلها في كلٍّ من روايتي: المطر وخيول الطين، وعين الشمس، أما بقية النصوص فقد شهدت عناية مطَّردة بالفضاءات العامة والخاصة، ما أسهم في وضع القارئ في حالة إيهام بواقعية الشخصيات والأحداث. ما سبق قاد إلى تتبع تقنية الفضاءات العامة في البنى النصية ودورها في تقديم الشخصيات؛ حيث اتضح الانتقاص من دورها في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس، ما قيَّد حرية الشخصيات وأفسح المجال أمام سيطرة الراوي أو الحوار الداخلي على مجرى الأحداث؛ أما في رواية الجريمة فإن غيابها قد كان عاكساً لطبيعة الرؤية المتَّصِفة بالمباشرة؛ من خلال إبراز الوجه المأساوي للحرب في صورته الجماعية، المغيِّبة للحوار أو التفاعل بين الشخصيات. أما في رواية جرح الوردة فعلى الرغم من تنوع فضاءاتها العامة فقد كانت مكرَّسة لتوضيح عزلة الشخصيات، أو كانت فضاءات لتفاعل الشخصيات لكنها تفتقر إلى المنطقية الحدثية؛ التي تبرز تلاقحها مكانياً. أما في رواية ليالي نجمة فقد لعبت الفضاءات العامة دوراً مهمَّاً في تقديم الشخصيات، وتعريتها أمام القارئ أيديولوجياً، كما وظِّفت لتفعيل الصراع فيما بينها، ما يعني قيام الفضاء المكاني

بدوره المطلوب منه بوصفه عنصراً فاعلاً لا يمكن تجاوزه أو التغاضي عنه[1]، وذلك ما تجسَّد في اتصاف هذه الفضاءات بالحركة، وبالمؤثرات الصوتية، واللونية، التي جعلته فضاءً نابضاً بالحياة.

البعد الدلالي للفضاء المكاني انقسم إلى جانبين: دلالي خاص، وآخر عام؛ ففي الجانب الخاص يظهر المكان بوصفه ممثّلاً لفضاءين متغايرين أنثوي مقهور، وذكوري قاهر؛ فالأماكن الخاصة ممثلة في البيوت جسدت الداخل الأنثوي المقهور، بينما كان الشارع فضاء ذكورياً محافظاً. أما الجانب الدلالي العام فيتمظهر في ثنائية الثبات والتغير، حيث كان ثبات الفضاء بمثابة دالٍّ أيديولوجي على نمطية الشخصية، وإخفاقها في تغيير ذاتها أو الواقع المحيط بها، في حين جاء تغيُّر الفضاء أو تغييره منسجماً مع طبيعتها الأيديولوجية المتحرِّكة سلباً أو إيجاباً، في هذا السياق اتسعت دلالات تغير الفضاء في رواية الجريمة؛ لتأخذ طابع الإدانة المباشرة للآخر الذي حاول طمس معالم المكان؛ بعد أن سعى إلى طمس ثقافة البشر القاطنين به، وتجسد ذلك في الانتقال من مناطق الحياة إلى مناطق الجدب؛ لتتناغم أيديولوجيا الفضاء المكاني مع أيديولوجيا المضمون؛ التي عكستها الشخصيات عن الآخر.

ما سبق لم يصرف الانتباه عن الدلالة الأيديولوجية للفضاء المكاني؛ فقد دلَّ وصفه، ووصف الأشياء داخله على البعد المضموني للشخصية، وعلى مكانتها الاجتماعية أو الاقتصادية، كما أسهم في تأكيد ثبات المكان وتغيُّر الذواتِ الحالَّة به؛ فالشخصية هي من باستطاعته تغيير المكان؛ وذلك ما ظهر -مبدئياً- في رواية جرح الوردة، وبصورة أكثر وضوحاً في رواية ليالي نجمة.

إجمالاً يمكن الزعم بأن الفضاء المكاني قد جاء مدعِّماً للبناء المضموني للشخصية، لكن ذلك لا يلغي وجود تفاوت في توظيفه حيث لم يقم الفضاء بدوره المطلوب في رواية المطر وخيول الطين من جهة عدم إسهامه في إبراز الصراع في بعده

(1) ينظر: قضايا المكان الروائي في الرواية المعاصرة، صلاح صالح، ص 12.

الاقتصادي داخل، ولم يدعم تفاعل الشخصيات وتقاطعها مع بعضها بعضاً بشكل فاعل، أما في بقية النصوص فلقد شهد الفضاء المكاني تطوراً تقنياً يشير إلى إدراك الكاتب أهمية المكان في تدعيم الرؤية، وقد توَّج ذلك في رواية ليالي نجمة؛ حيث أصبح فضاءً يترك بصمته على مختلف عناصر البنية[1]؛ خاصة عندما امتزج بالشخصيات، إلى درجة تجعل القارئ لصيقاً بها؛ بما أضفاه الفضاء المكاني من دلالات جعلته جزءاً لا يتجزأ من بناء الشخصية ومن دلالاتها النصية. أما ما يربطه بسابقه ويجعله يتفاعل معه نصياً فهو بقاؤه وصفاً واقعياً؛ يلعب فيه الإيهام الواقعي دوراً كبيراً؛ بغية تكريس الرؤية وفقاً لثنائية: الإيجاب والسلب.

(1) ينظر: بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، ص 233.

المطلب الثاني
تأطير الشخصية زمنياً

❖ **تــوطئة** :

تعتبر الرواية من الفنون الزمنية حيث "إن الزمن يمس جميع نواحي القصة: الموضوع والشكل والواسطة أي اللغة"[1]، لكن تمظهر هذه الزمنية لا يأخذ طابعاً استقلالياً عن عناصر البنية بل يتخللها، ويدخل في علاقة جدلية معها، ومن ثم فلا يمكن أن يكون "للزمن وجودٌ مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية، أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيَّد فوقه الرواية"[2]، يضاف إلى ما سبق ما يقوم به الزمان من دور في البناء المضموني، حيث يبدو من المنطقي أن تعالج بنية المضمون "سلوك النّاس الذين يتصرفون، ويشعرون، ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته"[3].

حضور الزمن في داخل البنية يتطلب من المتعامل معه أن يراعي حقيقة أن "الزمن الروائي زمن تخييلي في مقابل الزمن الواقعي، الذي يشكل خلفية كل عمل روائي"[4]، ولا ريب في أن التحقق من تخييلية الزمن سوف تطرح تعريفاً للرواية وفقاً لخصوصيتها الزمنية في الإطار الزماني العام الذي يشملها، وهذا التعريف يقوم على أساس نقدي مفاده: أن "الرواية بنية زمنية متخيَّلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر(...) تاريخ متخيَّل داخل التاريخ الموضوعي"[5].

---

(1) الزمن والرواية، مندلاو، ص39.

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص27.

(3) الزمن والرواية، مندلاو، ص39.

(4) الزمن في الرواية الليبية- ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً، فاطمة سالم الحاجي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 2000. ص37.

(5) الرواية بين زمنها وزمنيتها، محمود أمين العالم، (مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993م، ص13).

خصوصية الزمن الروائي وتفرده عن الزمن خارج بنية النص تستند إلى تقسيم الزمن إلى زمنين متباينين وهما: الموضوعي المجرد، والنفسي- السيكولوجي- الخاضع لردود أفعال الشخصيات تجاه حركة الزمن الموضوعي، ولتعريف الزمن الموضوعي يبرز تعريف مندلاو الذي أطلق عليه اسم الزمن الاصطلاحي مشبِّها إياه بقطعة ورق بيضاء مسطَّرة إلى مسافات متساوية؛ فهو يسير بدقة وفقاً لفرضيات ومقاييس ثابتة لا تتغير[1]، إذ من الممكن التعرُّف إليه بصيغته التاريخية كذكر الساعات والأعوام والشهور.وقد يتم التعرف عن طريق معالمه الفلكية؛ فيظهر من خلال حركات الشمس والقمر، والليل والنهار، والظل والنور، وتعاقب الفصول[2]. أما الزمن النفسي فهو الزمن "الذي يقدَّر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة دون الموازين الموضوعية(...) إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدَّر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي (exterior time) الذي يقاس بمعايير ثابتة"[3]، ومن ثم فهذا الزمن هو نتيجة تفاعل الذات مع الزمن الموضوعي، ما يعني خضوع الأخير لأحاسيس ومشاعر الذات المتفاعلة معه؛ "فالوقت السيكولوجي يتغير كثيراً تبعاً للظروف. يسير الزمن بخطى مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد؛ لأن الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرق إدراكه الحسي"[4]. جدلية الزمنين الموضوعي والذاتي داخل بنية النص الروائي تخضع إلى تقسيمات متعددة ومتنوعة لا يتسع المجال لتتبعها، ولا تستوجب الدراسة تقصِّيها إلا بالقدر الذي يخدم مسارها وتوجهها، وفي هذا الإطار

---

(1) ينظر: الزمن والرواية، مندلاو، ص77. يستند مندلاو في تعريفه للزمن الموضوعي على تعريف نيوتن للزمن ذاته؛ فيقول عنه إنه "بكلمات نيوتن:الزمن المطلق الحقيقي الرياضي، يجري بنفسه وبطبيعته بصورة مطَّردة دون أية علاقة بأي شيء خارجي (...) فزمن الساعة لا معنى له للخيال، وإنما هو عرف كيفي متكلَّف جداً وضع لضرورة اجتماعية، بغية تنظيم وتنسيق الأفعال التي تمسُّ أكثر من شخص واحد". الزمن والرواية، مندلاو، ص76- 77.

(2) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص26- 27، والنقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد العربي:ج2- الزمن- الفضاء-السرد، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1991 ص10.

(3) الزمن والرواية، مندلاو، ص137.

(4) المرجع السابق، ص138.

يبرز اهتمام نقاد الرواية بوضع تقسيمات لصور الزمن الروائي؛ حيث ميز النقاد بين شكلين من الزمن "الأول: الزمن الخارجي ويضم مستويات زمنية تتصل بخارج النص الروائي مثلاً: زمن الكتابة الذي يستغرقه الكاتب في إنجاز عمله، وزمن القراءة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية، وأزمنة خارجية مختلفة كالأوضاع التاريخية العامة المحيطة بالكاتب.

الثاني: الزمن الداخلي وهو الزمن التخييلي، ويرتبط بداخل النص الروائي من حيث عناصره البنيوية الأساسية"[1]؛ فعلى صعيد الزمن الخارجي يميِّز ميشال بوتور بين ثلاثة أزمنة هي:زمن المغامرة وهو مدة الأحداث، وزمن الكتابة ويعني به المدة التي استغرقها الكاتب في كتابة النص، وأخيراً زمن القراءة وهو المدة التي يستغرقها القارئ لقراءة النص، ويبرز بوتور خصائص الزمن في الأنماط سالفة الذكر، حيث يتميز الزمن بالتقلُّص من مرحلة إلى أخرى[2]. ويميِّز مندلاو بين الأزمنة ذاتها؛ مطلقاً تسمية المدة الوهمية للموضوع على الفترة التي تستغرقها الأحداث، ثم يأتي الزمن المخصَّص من قبل المؤلف لتجسيم هذه الأحداث كتابياً، لينتقل بعد ذلك إلى الزمن الذي يحتاجه القارئ لقراءة النص، ويعتبر مندلاو أن النمطين الأخيرين مرتبطان بالعامل الاقتصادي حيث تتدخَّل مصالح النشر، وحجم الوقت المتوفِّر عند القارئ في تحديد حجم النص، ومن ثم التحكم في الوقت المخصص لكتابته[3].

أما الزمن الداخلي المتعلق بالزمن داخل المتخيل النصي فإن أهم تقسيم له يظهر فيما اصطلح على تسميته بزمني القصة والخطاب، حيث يميز النقد الشكلي بين الزمنين انطلاقاً مما أرسته الشكلية الروسية من تفريق بين القصة والحبكة؛ حيث تُعتبر القصة بمثابة المادة الخام الأولية للنص، وتأتي الحبكة لتكون بمثابة المحوِّل للمادة الخام إلى خطاب سردي، تبرز فيه ذات الكاتب، الذي

---

(1) الزمن في الرواية الليبية، فاطمة الحاجي، ص59.

(2) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ص101- 102.

(3) ينظر: الزمن والرواية، مندلاو، ص77، 80، 81، 84.

يغيِّر في خطابه أو حبكته شكل القصة الأولي عبر تدخلاته تقديماً، وتأخيراً، وإيجازاً، وحذفاً؛ ليعطي الحكاية خصوصيتها النابعة من ذاته[1]. المفهوم السابق لكل من القصة والخطاب ينتقل إلى الزمن في النص المتخيَّل ليفرز ثنائية: زمني القصة والخطاب على النحو الآتي:

"1- زمن القصة: هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل(الزمن الصرفي).

2- زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تُعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة؛ من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي)"[2]، ومن هنا فإن زمن القصة نمطيٌّ ثابت يسير على وتيرة متتابعة مطَّردة، بينما زمن الخطاب متغير، وخاضع لذات الكاتب؛ ما ينجم عنه التلاعب بالأزمنة أو المفارقات الزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ فإذا كانت القصة تسير بالترتيب الزمني الآتي: أ- ب- ج- د، فإن تحويلها إلى خطاب يعني خلخلة ذلك النظام الذي ربما سيكون على النحو الآتي: ج- د- ب- أ، وقد يتحوَّل ذلك الشكل عند كاتب آخر إلى صيغة أخرى مغايرة[3]، وحركة ذات الكاتب بين الزمنين هي بمنزلة انتقال "من التجربة الواقعية إلى التجربة الذاتية، وهي عملية ترهين الكاتب لزمن القصة في زمن الخطاب"[4].

التقسيم السابق للزمن الروائي الداخلي لا يكتسب دلالته إلا بربطه بالزمن الخارجي، المرتبط بكل من الكاتب والقارئ، المتفاعلين مع زمني القصة والخطاب، في هذا السياق يعيِّن تودوروف الأزمنة الخارجية التي تقيم "علاقة مع النص

---

(1) ينظر: نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا بوثوليو إيفانوكس، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص248- 249، وتحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص29- 30، 37.

(2) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 49.

(3) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص73- 74.

(4) الزمن في الرواية الليبية، فاطمة الحاجي، ص63.

التخيلي وهي على التوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تُعطَى لأعمال الماضي، وأخيراً الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع"[1]؛ ما سبق يبرز زمن الكاتب مشكِّلاً مفهومه على أنه "الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله، ومعرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي"[2]، وزمن الكاتب الخارجي يدخل في علاقة جدلية مع الزمن الداخلي؛ لينجم عنها زمنٌ طرفاه زمن القصة، وزمن الكتابة؛ حيث من الممكن أن يطلق عليه الزمن الإطاري؛ الذي يؤطر الأحداث والشخصيات، ومن ثم يمكن الزعم بإمكانية الوصول إلى دلالة الزمن الروائي عبر ربط بنية النص الزمنية الداخلية بالسياق التاريخي الذي أنتجت فيه، سواء على مستوى الكاتب، أو القارئ؛ لتكون العلاقة الجدلية المنتِجة لدلالة الزمن مرتكزة على زمنين داخليين وزمنين خارجيين، الداخليان هما: زمن القصة، وزمن الخطاب، أما الخارجيان فهما: زمن الكاتب، وزمن القارئ.

الدراسة في مسعاها إلى استشراف دلالات الزمن في البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى من الممكن أن تستفيد مما طرحه سعيد يقطين في مقاربته لإنتاج الدلالة الزمنية من البنية عبر حصره الزمن في ثلاثة تصنيفات وهي أزمنة: القصة، والخطاب، والنص؛ ففي النمط الثالث يشرح يقطين مفهوم زمن القصة، حيث يبدو متماهياً مع الزمن الخارجي عند تودوروف المميِّز داخله بين زمني الكاتب والقارئ؛ فيعتبر سعيد يقطين زمن الكاتب أو زمن خلق النص زمناً داخلياً؛ لأن الكاتب في زمنه الذي ينجِز فيه النص يتفاعل زمنه الآني وقت الكتابة مع زمن القصة بماضويته، ومن خلال تماسِّ الكتابة مع هذين الزمنين ينمِّي الكاتب "عالماً زمنياً يتداخل فيه زمن القصة بزمنيته الخاصة وقت الكتابة، وهو يتقدم في عملية البناء يتقدم في إنتاج عالمه الدلالي، لذلك عندما تنتهي عملية بناء النص يكتمل

---

(1) نقلا عن: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص114.

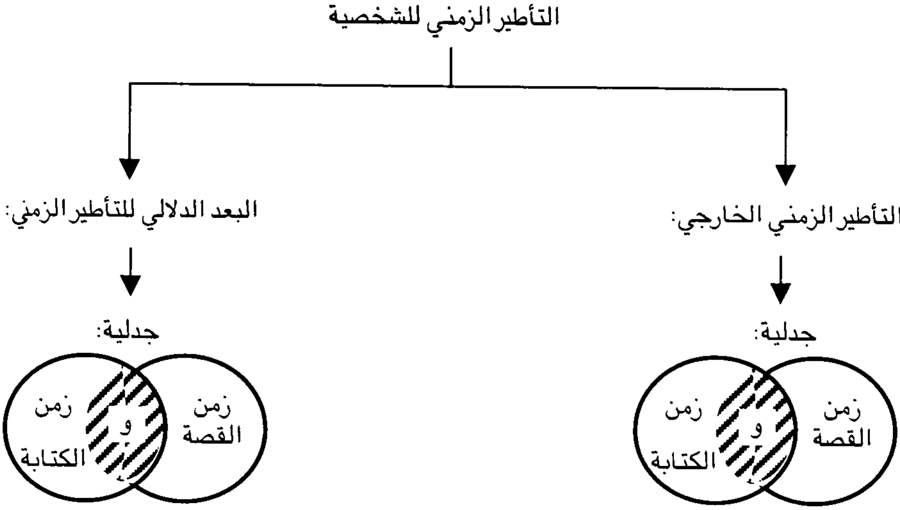
(2)الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس، ط1، 1987م، ص78.

إنتاجه الدلالي"[1]. أما زمن القارئ فهو زمن خارجي مفتوح بعيد عن النص، بحكم وقوعه خارج دائرة إبداع النص، وانفتاحه على الزمن يجعله منفتحاً على تنوع القراءات النابعة من تنوع القرَّاء وفقاً لتنوع خلفياتهم الثقافية والأيديولوجية، لكن المهمَّ هو "أن الذاتين معاً (ذات الكاتب) و(ذات القارئ) تبنيان النص وتنتجان دلالته، ومن خلالهما يمكن الحديث عن زمني النص: زمن الكتابة وزمن القراءة"[2]. تظهر أهمية ما طرحه سعيد يطين للدراسة في ربطه بين إطارين زمنيين خارجيين؛ الأول: سابق وهو زمن القصة أو الأحداث، والآخر: هو زمن إنتاج النص، والدراسة ستسير في تطبيقه على النصوص في اتجاه تتبع زمن القصة داخل بنية النص باعتبار أن تقديمه خارج إطار البنية يتعارض مع طبيعة الدراسة، ثم السير في اتجاه ربط زمن القصة بزمن إنتاج النص أو زمن كتابته، ومن خلال تفاعل الزمنين تتمظهر الأبعاد الدلالية لجدلية زمني القصة والكتابة، تلك الجدلية التي سيتم تقصيها في زمن الخطاب، وتحديداً من خلال الزمن الذاتي للشخصيات، برصد ردود أفعالها تجاه زمن القصة، وتأمُّل مدى الارتباط بين ردود الأفعال والأيديولوجيا السائدة زمن الكتابة، وغاية ذلك هو تأطير الرؤية زمنياً، من خلال انعكاسه على ذوات الشخصيات باعتبار دورها الرئيس في نقل الرؤية العامة للنصوص إلى القارئ. وتأكيداً لما سبق تقديمه نظرياً ستسير خطة الدراسة في رصد التأطير الزماني للشخصية عند خليفة حسين مصطفى وفقاً لمسار العلاقة الجدلية بين الأزمنة الداخلية، والخارجية طبقاً للمخطط الآتي:

---

(1) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 50.

(2) المرجع السابق، ص 51.



أولاً: جدلية زمنـي القصة والكتابة

زمـن القصـة زمـن قَـبْليّ سـابق لـزمن الكـتابة ولولـيدهما زمـن الخطـاب، والـتعرُّف علـيه يكـون عـبر المؤشـرات الزمنـية المبـثوثة داخـل بنـية الـنص، وتلـك المؤشـرات قـد تظهـر مـن خـلال ذكـر الـزمن أو الـتاريخ الـذي وقعـت فـيه الأحـداث بصـورة مـبهمة، أو عـن طـريق تحديده زمنـياً وتـاريخـياً بشكل دقيق، وكذلك عبر القيام بذكـر المُدُدِ الزمنـية التـي استغرقتها الأحداث، أو من خـلال ذكـر آثار تلك الأحداث على الـنفس بـربط الشخصية بأحداث واقعية معروفة[1]. انطلاقـاً من تعريف زمن القصـة على أنـه الـزمن الـذي دارت فيه الأحداث بصورة متتابعة سيكون هدف هذا التقصي هو استعادة زمن القصة عند خليفة حسين مصطفى عبر المؤشرات الزمنية الدالَّـة علـيه داخـل البـنى النصـية. أمـا زمـن الكـتابة فيـتعلق الأمـر فـيه بـالمؤشـرات الموجـودة خـارج النص، وهي تلك المتعلقة بذكر اسم المؤلف، ووقت انتهائه من كتابة الـنص، أو سـنة نشر الـنص لأول مرة في حـالة عدم توفُّر مؤشرٍ زمنـي يـدل علـى وقت

---

(1) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، ج2 ص15.

الانتهاء من الكتابة[1]. ولتحقيق ذلك ينبغي التحول إلى تقصي زمني القصة، والكتابة في كل نص على حدة.

أ- المطر وخيول الطين:

في هذا النص تظهر الصعوبة في تقصي زمن القصة بصورة مبكِّرة؛ فالرواية لا تبرز زمنيتها القصصية سواء على صعيد ذكر تواريخ واضحة محددة، أو سرد بعض الأحداث الواقعية على الصعيدين المحلي والإقليمي، بحيث تكون مرتبطة بأفعال الشخصيات، ومن ثم تساعد على تحديد ملامح زمن القصة، لكن من الممكن تفحُّص بنية النص وتقصيها بغية الحصول على بعض المؤشرات التي قد تساعد على وضع زمن القصة في إطاره التقريبي. حيث تنقسم تلك المؤشرات إلى مؤشرات زمنية عامة وهي المرتبطة بأحداث واقعية مؤرخة خارج النص، ومؤشرات زمنية تفصيلية تتعلق بتقسيمات الزمن الفلكية[2]، كتقسيمه إلى فصول: خريف، شتاء..

على مستوى المؤشرات التاريخية العامة تبرز الإشارة إلى زمن النفط؛ لتحمل علامة زمانية على تركز أحداث القصة بعد ظهور النفط، لكن تبقى المعضلة في تحديد تلك الفترة بدقة فإذا كانت محاولات اكتشاف النفط قد انطلقت – في ليبيا – أواسط الخمسينيات فإن الظهور الفعلي والتحقق من إنتاجيته لم تتم إلا في عام 1959م. أما التعامل بالنفط تجارياً فقد بدأ اعتباراً من سنة 1961م[3]. والمعضلة تتمظهر في تحديد زمن القصة بين السنوات سالفة الذكر، بل إن الزمن قد يصبح قابلاً للامتداد إلى ما بعدها؛ لتكون رواية المطر وخيول الطين رواية عن الطفرة النفطية؛ وهذا الانفتاح الزمني سببه افتقار بنية النص إلى مؤشرات زمنية تشير إلى أحداث تثبت زمن القصة داخل زمن الطفرة النفطية؛ لكن هناك مؤشرات

---

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص90.

(2) يعرَّف الزمن الكوني، أو الزمن الفلكي بأنه: "إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز- بصفة خاصة- بالتكرار واللانهائية". بناء الرواية، سيزا قاسم، ص50.

(3) ينظر: تاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، جون رايت، ترجمة: عبد الحفيظ الميار، وأحمد اليازوري، مكتبة الفرجاني، طرابلس، ط1، 1972م، ص231، 243.

زمنية تظهر من قبيل التمحُّل؛ فإشارة الرجال في حوارهم مع الشيخ إلى جهل مسعود بظهور النفط، ورد الشيخ بأن جهله يعود إلى غياب العدالة في اقتسام الثروة النفطية[1]، يشير بوضوح إلى أن الحديث يدور بعد ظهور آثار النفط على المجتمع؛ ما يعني أن زمن القصة يدور في الفترة الواقعة بعد سنة1961م؛ "هل فكر أحدكم من قبل في وردة، عند ظهور النفط نبتت لكم أجنحة، وها أنتم تكشفون عن أنياب طويلة وشهوة في امتلاك كل شيء"[2]. ويتدعم ذلك الاستنتاج الزمني بذكر نمط المهن التي برزت بعد الطفرة النفطية كمهن: الموظف، والتاجر، والمقاول والسمسار، والمحاسب[3]. إذا ما تمَّ الارتياح إلى أن بداية الستينيات هي بداية زمن القصة فهناك مؤشر زمني خاص قد يسهم في تدعيم هذا الارتياح؛ وذلك في حديث مسعود بركة إلى وردة عن سبب عاهته المستديمة؛ حيث قال لها: "لو كانت الضربة محكمة لقضت عليَّ، والآن بعد ما يزيد عن ست سنوات ما زلت أشعر بألم ممض في كتفي.." [4]. ما سبق يحمل في ثناياه دالاً زمنياً احتمالياً يمكن الاستفادة منه؛ إذ من المرجَّح أن تكون المظاهرة التي اشترك فيها مسعود بركة هي مظاهرة الاحتجاج على العدوان الثلاثي على مصر في أواخر أكتوبر وأوائل نوفمبر1956م، وعند إضافة فترة الست سنوات التي مرت على المظاهرة – كما ذكر مسعود – فإن المجموع سيفرز سنة تقريبية هي 1962م، وبإضافة ملاحظة مسعود (بعدما ما يزيد عن ست سنوات) فإن الزمن سيصبح مقارباً ما بين أواخر1962م وأوائل 1963م.

أما تقسيمات الزمن التفصيلية فتبرُز بعض المؤشرات عليها مؤكدةً الفرضية السابقة؛ فإيقاف وردة عن الدراسة سيكون- منطقياً- بعد انتهاء العام الدراسي أو على مشارف انتهائه، ما يعني أن منطلق الأحداث قد كان في مطلع الصيف، ويتأكد ذلك – نصيًّا- من ذهاب وردة إلى العرس بعد إيقافها عن الدراسة بأيام قليلة، حيث "كان فصل الصيف في بدايته، والليل الحار يعبق برائحة العطور

(1) ينظر: المطر وخيول الطين، ص63.

(2) المصدر السابق، ص 63- 64.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 63.

(4) المصدر السابق، ص169- 170.

الرخيصة.." [1]، ليكون صيف 1962م هو بداية زمن القصة الممتد من خلال علاقة وردة بمسعود والمنتهية باستدعاء عبد الحفيظ للأخير؛ لإخباره برغبته في اقترانه بابنته، الذي كان في فصل الشتاء، حيث "برودة الجو تلحُّ عليه في العودة إلى منزله"[2]؛ فصل الشتاء ربما دعَّم فرضية أن القصة قد دارت ما بين عامي 1962م و 1963م باعتباره فصلاً مشتركاً بين عامين في التقويم الشمسي، لكن نهاية زمن القصة تبقى غامضة فالإشارة إلى العرس تضمنت تأكيد إقامته في ليلة اعتدل جوها[3]؛ فاعتدال الجو يحمل دلالة مزدوجة على اعتدال الحرارة من الارتفاع إلى الانخفاض أو العكس وذلك يؤطر أحداث القصة ما بين صيف 1962م وصيف 1963م على أكثر تقدير و صيف 1962م وشتاء 1963م على أقل تقدير.

أما فيما يتعلق بزمن الكتابة فإن الكاتب لا يشير إلى وقت البدء أو الانتهاء من كتابة النص، ليبقى المؤشر الزمني الوحيد ممثلاً في سنة النشر1981م، ويتدعم ذلك بمؤشر مباشر يتمثل في تأكيد الكاتب قرب زمن كتابة نصوصه بصفة عامة من وقت نشرها[4]، ما يعني أن بداية الثمانينيات هي أقصى فترة تم فيها إنجاز النص في حين أن أقرب فترة للكتابة ستكون لصيقة بسنة النشر1981م، ويزداد الاطمئنان إلى هذا الاستنتاج من خلال اعتراض الكاتب على الاعتراف بالرواية إلى فترة قريبة من زمن كتابة النص[5]؛ ففي كتاب زمن القصة المنشور سنة 1984م يحمل المقال الأول في الكتاب تاريخاً يحدد مكان وتاريخ نشره في مجلة الفصول الأربعة في العدد الخامس، يناير1979م[6]، ما يعني أن المقال الذي تبنَّى فيه رؤيته المؤيِّدة للقصة القصيرة قد استمر معه إلى العام 1979م، ومن ثم فإن سنة 1981م تكون هي الأقرب إلى زمن كتابة رواية المطر وخيول الطين.

---

(1) المصدر السابق، ص130.

(2) المصدر السابق، ص 24.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 187.

(4)لقاء شخصي مع الكاتب بمقر صحيفة الشمس بتاريخ: 14 .5 .2002م.

(5) ينظر: زمن القصة، خليفة حسين مصطفى، ص103- 109.

(6) ينظر: المرجع السابق، ص 7.

ب- عين الشمس:

تحديد زمن القصة في رواية عين الشمس لا يقلُّ صعوبة عن نظيره في رواية المطر وخيول الطين، حيث تتضاءل المؤشرات الزمنية الواقعية التي تؤرخ بدقة لزمن القصة، ويبقى الدليل الزمني الواقعي الوحيد هو التعرُّف المتأخر لسكان القرية على خبر ظهور النفط، من خلال الجريدة التي أحضرها منصور عقب عودته من المدينة، "أما خبر العثور على النفط في الصحراء، الذي علموا به لأول مرة من الجريدة، فقد كان له وقع الهزة الأرضية في نفوسهم"[1]، حقيقة خبر العثور على النفط يجعل زمن الرواية القصصي متأرجحاً ما بين بداية البحث عن النفط سنة 1955م، وزمن اكتشاف النفط سنة 1959م، لكن التأكيد على نقطة التعرُّف المتأخرة على خبر ظهور النفط من قبل المجتمع القروي المنعزل، قد يحمل دلالة التخلف في مستوى الوعي، وذلك يعنى أن زمن القصة قد دار بعد مطلع الستينيات، ويتأكد ذلك عبر قرينة أسلوبية؛ فمنصور يحدِّث سكان القرية عن آثار النفط التي ستفضي إلى الجنة الموعودة [2]، ما يعني أن حديث منصور لسكان القرية عن النفط قد دار بعد التأكد من تجاريته، وذلك يحدد زمن القصة ما بين عامي 1959م و 1961م، ويزداد الاطمئنان إلى هذه الفرضية من خلال حديث عبد الكريم عن مرض الخروج من القرية بعد الإعلان عن اكتشاف النفط؛ حيث يقول: "المساحات المزروعة من الأرض تتقلص، ومرض الهجرة إلى المدينة ثم إلى الصحراء يستفحل، وعند انبثاق النفط من بين السطور في جريدة ابنه بات آفة بلا علاج"[3].

أما فيما يتعلق بتفصيلات زمن القصة؛ فتبرز المؤشرات الزمنية الفلكية الفصلية، لتلمح إلى أن بداية الأحداث قد تكون في النصف الثاني من فصل الربيع حيث تتم الإشارة إلى حالة الجدب التي تعرضت لها القرية، وانعكاساتها على الحالة الاقتصادية للقرية؛ فقد "كان الرعاة يعودون بحيواناتهم من المراعي القاحلة

---

(1) عين الشمس، ص 64.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 94.

(3) المصدر السابق، ص 103- 104.

المجدبة وهي تتضور جوعاً"[1]، وتتوالى الأحداث لتصل إلى ذروتها في فصل الصيف الذي يصبح موعداً لانطلاق عبد الكريم في بناء المدرسة[2]، ويصبح من المنطقي أن يكون فصل الخريف موعداً لانتهاء بناء المدرسة وافتتاحها رسمياً باعتباره موعد بداية العام الدراسي؛ فـ"في أوائل فصل الخريف فرغ عبدالكريم بمساعدة بعض سكان القرية من بناء المدرسة (...) وفي يوم الافتتاح حضر أحد مفتشي وزارة المعارف (...) ليشرف بنفسه على افتتاح المدرسة ومباركتها"[3]، بينما يصبح زمن النهاية بالنسبة للزمن القصصي متمظهراً في نهاية فصل الخريف، الذي يتأكد عبر رفض مريم للخطيب الثالث، "في نهاية فصل الخريف أقبل الرجل الثالث من قرية بعيدة..." [4]، وذلك يعني أن زمن القصة قد تركَّز في سنة واحدة من منتصف فصل الربيع إلى مشارف فصل الشتاء فيما بين سنتي 1959م إلى 1961م.

ما سبق يحمل المؤشر على تقارب زمن القصة بين روايتي المطر وخيول الطين وعين الشمس الذي يتدعَّم على مستوى زمن الكتابة، حيث لم تحمل رواية عين الشمس مؤشراً زمنياً على انتهاء الكاتب من الكتابة، ليبقى زمن الكتابة مقتصراً على الفترة الواقعة بين عام 1981 تاريخ نشر رواية المطر وخيول الطين وعام 1983 تاريخ نشر رواية عين الشمس.

جـ- جرح الوردة:

في رواية جرح الوردة يختلف الأمر عن الروايتين السابقتين، حيث حددت المؤشرات الزمنية - بدقة- زمن القصة، سواء على صعيد ذكر أحداث وتواريخ، أو بذكر المؤشرات الزمنية الفلكية. في الجزء الأول جرح الوردة تنفتح بنية النص على تقدم عبد الغني إلى فاطمة خاطباً؛ لكن الفتاة ترفض محتجَّة بقرب امتحان آخر العام، لتتوالى تبعات ذلك الرفض بدخولها السجن؛ ما فرض على الفحام أن يقوم

(1) المصدر السابق، ص 73.
(2) ينظر: المصدر السابق، ص 101.
(3) المصدر السابق، ص 121-122.
(4) المصدر السابق، ص 162.

بزيارتها هناك ليتصادف في طريقه مع مظاهرة الاحتجاج على حرب يونيو 1967م[1]، التي تتحدد في بدايات الشهر وذلك ما أكده المعلم أحمد من خلال حواره الداخلي؛ "تذكر ذلك اليوم الحار من شهر يونيه، أول أيام الحرب القصيرة المحبطة ضد العدو الصهيوني (...) وجهته كانت قلب المدينة، كأن الحرب قامت هناك فاجأه غضب الناس المزدحمين في الشوارع"[2]. أما نهاية زمن القصة في الجزء سالف الذكر فيتحدد بدقة من خلال ربطه بالحدث التاريخي وهو نهاية حرب يونيه المحدد في الحادي عشر من ذلك الشهر؛ فعندما فتح عبدالغني "الراديو جاءه صوت مذيع من إحدى محطات الدول العربية التي لم تحارب، يعلن خبر الهزيمة بلغة حيادية جافة"[3]؛ ومن ثم فإن زمن القصة في الجزء الأول مؤطر في فصل الصيف، أو في الفترة من أواخر مايو 1967م إلى الحادي عشر من شهر يونيو 1967م. أما الجزء الثاني - عرس الخريف- فقد حمل دلالته على زمن القصة من خلال العنوان؛ فالخريف هو موعد زواج عبد الغني من فاطمة لكن زمن القصة يبدأ من مضي أسبوع على اغتصابه إياها؛ لتنتهي الأحداث بالإشارة إلى دخول فصل الخريف، "ليلة الزفاف جاءته كما كان يتمنَّى ويرغب، فترت حرارة الجو بتقدم النهار، بل هبت رياح باردة شمَّ فيها رائحة الخريف.." [4]، ليكون زمن القصة في الجزء الثاني متركِّزاً في الفترة من منتصف يونيو 1967م إلى بدايات سبتمبر من السنة ذاتها. في الجزء الثالث آخر الطريق يتم القفز زمنياً على فترة عام كامل تقريباً من آخر زمن ورد في الجزء السابق، وذلك ما انفتحت عليه أحداث النص في الجزء الثالث من خلال وعي شخصية فاطمة، فقد "مرَّ عام على زواجها من عبد الغني ولم يحدث شيء، جرحها القديم مازال ينزف" [5]، ولمزيدٍ من الدقة فإن بنية النص تقدم إطاراً

---

(1) ينظر: جرح الوردة، ص 26، 31، 186، 187.

(2) عرس الخريف، ص151، الإشارة إلى المظاهرة يأتي متماهياً مع حدث واقعي وهو قيام مظاهرات الاحتجاج على العدوان الثلاثي في طرابلس بسبب اعتقاد الليبيين أن للقاعدة الأمريكية دوراً في العدوان على مصر. ينظر: ليبيا بين الماضي والحاضر، هنري حبيب، ص97- 98

(3) جرح الوردة، ص218.

(4) عرس الخريف، ص158.

(5) آخر الطريق، ص 6.

زمنياً لنهاية زمن القصة عبر تحديده في شهر أغسطس من سنة 1967م. بوصفه تاريخ بداية أحداث الجزء الثالث، فعبد الغني يؤكد أنه "لولا البحر لأصبحت طرابلس في شهر أغسطس قطعة من الجحيم" [1]، وتتجلّى أهمية الاقتباس النصي السابق في كونه يؤرخ لبداية مراقبة عبد الغني لفاطمة التي استمرت ما يقرب من ثلاثة أسابيع، منتهية بطلاق فاطمة منه[2]؛ ما يجعل نهاية زمن القصة محدداً بصورة تقترب من الدقة في أواخر أغسطس وأوائل سبتمبر من عام 1968م. ومن ثم فإن زمن القصة في الرواية كاملة من الممكن تأطيره فصلياً، وتاريخياً من بدايات صيف 1967م إلى بداية خريف 1968م، أو من أواخر مايو وأوائل يونيو إلى نهاية أغسطس وبداية سبتمبر من السنتين سالفتي الذكر.

تحديد زمن الكتابة لرواية جرح الوردة لا يحتاج إلى كثير عناء فقد ذيَّل الكاتب أجزاء الرواية الثلاثة بوضع تواريخ انتهائه من كتابتها؛ فكانت على التوالي: 1983.12.8م - 1985.9.7م- 1986.6.23م[3]؛ إعادة النظر في تاريخ انتهاء كتابة كل جزء من أجزاء الرواية يفرز بعض الاستنتاجات، لعل أهمها أن زمن كتابة الرواية قد تحدد بدقة ما بين سنة 1983م أو سنة 1982م على أبعد تقدير منتهياً في سنة 1986م، الاستنتاج الآخر هو قرب تاريخ انتهاء الكتابة في الجزء الأول من تاريخ نشره المحدَّد في طبعته الأولى في1984م. أما الجزءان الثاني والثالث فقد نشرا في سنة 1986م؛ ما سبق يؤطر زمن الكتابة ما بين 1983م وصيف 1986م، وهذه التواريخ الموثَّقة نهاية كتابة أجزاء النص جاءت داعمة صحة الاستنتاجات السابقة لتاريخ كتابة نصي المطر وخيول الطين، وعين الشمس من خلال تاريخ النشر.

د. الجريمة:

يلعب الحدث التاريخي دوراً رئيساً في تحديد معالم زمن القصة، عبر ارتباط

(1) المصدر السابق، ص 75.

(2) ينظر: المصدر السابق، ص111.

(3) ينظر: جرح الوردة، ص 218، وعرس الخريف، ص167، وآخر الطريق، ص 130.

زمن الخطاب بزمن القصة الواقعي، ذلك الارتباط تمظهر من خلال حدثين رئيسين موثقين تاريخياً وهما: وصول غراتسياني إلى بنغازي، وقرار نقل القبائل الليبية المتاخمة للجبل الأخضر إلى معسكرات الاعتقال، يتجلّى الحدثان الواقعيان في بنية النص على النحو الآتي: يتزوج عبدالله الطيب من زهرة، وبعد مرور ستة أيام يلتحق بالمجاهدين في الجبل؛ ليكلّف بأول مهمة له وهي الذهاب إلى بنغازي ليستمع هناك إلى خطاب الجنرال غراتسياني[1]، وإذا صحَّ افتراض أنه خطابه الأول فسيكون ذلك في يناير 1930م تاريخ تولِّي غراتسياني مهامه في برقة[2]، ويبدو ذلك منطقياً من خلال أحداث النص فبَعد عودة عبدالله من الجبل إلى القرية عقب ستة أشهر قضاها في الجبل يفاجأ بنقل سكان القرية إلى معسكر الاعتقال[3]، وذلك يعني – حسابياً – أن التوقيت قد كان في يونيو 1930م، لكن الاستنتاج التاريخي يتعارض مع ما تطرحه البنية حول حضور الرائد برتولينو ليلة عيد الميلاد لإبلاغ زوجته قرار تكليفه الإشراف على معسكر الاعتقال[4]، وذلك يتناقض مع الوقائع التاريخية المؤكدة أن غراتسياني قد تولَّى القيادة العسكرية في برقة اعتباراً من يناير 1930م، ما يعني أن قرار إنشاء معسكرات الاعتقال قد اتخذ بعد التاريخ سالف الذكر. الاستنتاج الحسابي يبدو أنه الأكثر حضوراً في حركة الأحداث؛ فالمسافة ما بين وصول عبدالله إلى المعسكر، وصحوته من الغيبوبة، ومن ثم ذهابه إلى بنغازي للعلاج، وعودته إلى المعسكر بعد فترة أربعة أسابيع، كل ذلك ينتهي نصياً في فصل الخريف، ما سبق يجعل فرضية الوصول إلى معسكر الاعتقال في يونيو منطقية، ويدل على ذلك نصياً قرب انتهاء الأحداث في فصل الخريف؛ عندما انتقم عبدالله من إدريس الانتهازي؛ فـ"بضربة واحدة على وجهه طرحه في بركة الأمطار الخريفية"[5]، أما نهاية زمن القصة فملامحه النصية تشير إلى أنه قد يكون في نهاية الخريف أو بداية الشتاء عبر

---

(1) ينظر: الجريمة، ص22.

(2) ينظر: تاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، جون رايت، ص153- 154.

(3) ينظر: الجريمة، ص52.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص108، 112.

(5) المصدر السابق، ص133.

التأكيد على رداءة الطقس التي تؤكد الاحتمالين السابقين؛ "كانت ليلة المفاجآت غير السارَّة. إذ ليس من عادة زوجها أن يخاطر بحياته في طقس رديء، ويقطع الجبل من أوله إلى آخره في ليلة غاب قمرها.." [1]؛ ومن ثم يمكن تحديد معالم زمن القصة في الفترة من أواخر ديسمبر1929م، أو أوائل يناير1930م؛ لتنتهي في نهاية خريف، أو بداية شتاء من سنة 1930م. أما بالنسبة إلى زمن الكتابة فإن المؤشر الموثق لها منحصر في تاريخ النشر1993م، وعند ربط هذا التاريخ بآخر تاريخ لما نشره الروائي يتضح أن زمن الكتابة ممتد من 1986م إلى 1993م، وبالرجوع إلى الكاتب أكَّد قرب تاريخ كتابة النص من تاريخ نشره، وذلك يعني بشكل تقريبي أن النص قد يكون أنجز كتابياً ما بين 1991م و1992م.

هـ- ليالي نجمة:

تسير رواية ليالي نجمة على نهج رواية جرح الوردة في تحديدها الصارم لتاريخ الأحداث، وهما في ذلك تنهجان منهج الرواية الواقعية التي توظف الأحداث الواقعية لتكون خلفيات للأحداث المتخيلة، والشخصيات داخلها، الأمر الذي يعني خلق نوع من "الترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة"[2]، في هذا الإطار تبرز الأحداث الواقعية لتضع زمن القصة في إطاره المتَّسع عن الأطر السابقة؛ فعلى مستوى بدايته يرتبط زمن القصة ببعض الأحداث التي تجعله متوافقاً مع إعلان الاستقلال الذي يأتي مُرفقاً بحدثين مهمين داخل بنية النص وهما: قدوم نجمة إلى شارع سيدي عمران، وافتتاح عبد الرحمن الغاوي مقهاه في سوق الترك[3]، ما يعني أن تاريخ بداية القصة قد تحدَّد في1951.12.24م، وتتدعم واقعية التاريخ بحدث واقعي يتم توظيفه في حركة الحدث وهو الانتخابات البرلمانية العامة التي نتج عنها فوز مرشحي الحكومة وهزيمة مرشحي حزب المؤتمر

---

(1) المصدر السابق، ص145.

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 49، وينظر: المرجع نفسه، ص48.

(3) ينظر: ليالي نجمة ج1 ص17، 79.

الوطني، الذي انتهى الأمر برئيسه بشير السعداوي إلى الطرد والنفي إلى مصر[1]، والبنية النصية هنا تتحدث عن تاريخ مؤكد وهو: 1959.2.19م تاريخ الانتخابات التي أعلنت نتائجها في العشرين من الشهر ذاته، بينما اتخذ قرار إبعاد السعداوي في الحادي والعشرين وتم تنفيذه في الثاني والعشرين من الشهر سالف الذكر[2].

أما زمن نهاية القصة فيمكن اعتبار سنة 1956م بداية الانحدار باتجاه إقفال زمن القصة، حيث مثّل العدوان الثلاثي على مصر والمظاهرات التي اجتاحت القطر الليبي احتجاجاً عليه نقطة البداية لنهاية الأحداث، ويتعيَّن ذلك تاريخياً في نهاية أكتوبر 1956م، ويأتي ربط النهاية الزمنية بالعدوان الثلاثي من خلال تولّي الشاويش عبد الله رئاسة المركز بالوكالة مدة ستة أشهر؛ لتكون عودة رئيسه إلى العمل مؤشراً على مرور ستة أشهر على المظاهرة، "لقد بكّر في المجيء إلى المركز في صباح أول يوم قرر فيه استئناف عمله الوظيفي عقب عودته من الخارج في نهاية إجازته المرضية، التي دامت ما يقرب من ستة أشهر"[3]، بربط تاريخ انتهاء الإجازة مع تاريخ المظاهرة؛ تصبح نهاية زمن القصة محدَّدة بشكل تقريبي في نهاية أبريل من عام 1957م، وبذلك يكتمل الزمن القصصي ليكون مؤطراً في الفترة من 1951.12.24م إلى نهاية أبريل 1957م، وفلكياً من شتاء إلى ربيع التاريخين سالفي الذكر.

لا تحمل رواية ليالي نجمة مؤشراً زمنياً يحدد تاريخ الانتهاء من كتابتها، ويبقى المؤشر الوحيد هو تاريخ النشر 1999م وبالعودة إلى الكاتب أكَّد أن الانتهاء من كتابتها قد كان سنة 1997م[4]، وذلك لا ينفي امتداد زمن الكتابة إلى ما قبل ذلك التاريخ، فتكون الفترة من 1993م إلى 1997م فضاءً زمنياً لكتابة رواية ليالي نجمة.

---

(1) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص255، 296- 297، 510.

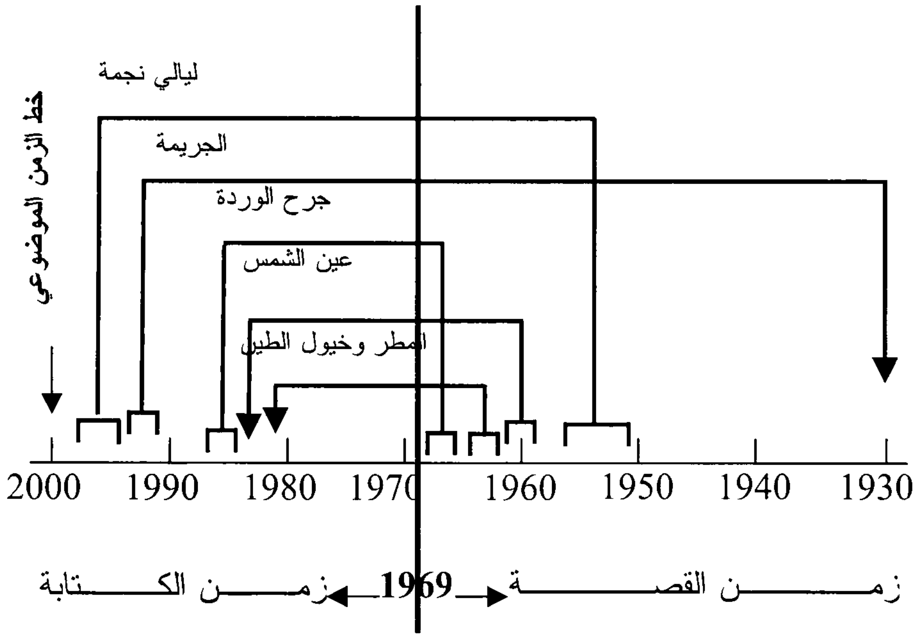
(2) ينظر: حتى لا يضيع التاريخ -ذكريات من الماضي القريب، أحمد زارم، دار الحرية للطباعة، طرابلس، د ط، 1972م، ص140، 143، وتاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، جون رايت، ص 209- 210.

(3) ليالي نجمة ج2 ص355.

(4) لقاء شخصي مع الكاتب بمقر صحيفة الشمس، بتاريخ: 14 .5 .2002م.

★★ ربط زمني القصة والكتابة على خط الزمن:

تحديد ملامح زمن القصة والكتابة في البنى النصية عند خليفة حسين مصطفى يطرح عدة تساؤلات تتجلى بصورة أكبر من خلال ربط الزمنين على خط الزمن الموضوعي، وفيما يأتي مخطط يرصد تلك العلاقة:



المخطط السابق يرسم وضع الزمنين على خط الزمن الموضوعي وقد شمل فترة زمنية امتدت من العام 1930م إلى العام 2000م بشكل تقريبي، هذه الفترة كانت ثرية في تحولاتها الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والمعرفية؛ لذلك فإن العديد من الملحوظات ستظهر عند ربط الزمنين، وإخضاعهما إلى قراءات متنوعة تعكس دلالة تعالقهما جدلياً، من تلك القراءات يبرز الآتي:

1- المسافة بين زمني القصة والكتابة:

تنقسم المسافة بين الزمنين إلى ثلاثة مستويات؛ المستوى الأول يمتاز بالقرب ويضم ثلاث روايات متتالية في الظهور وهي روايات: المطر وخيول الطين، وعين

الشمس، وجرح الوردة، وجميعها جسدت ما عُرف بروايات الطفرة النفطية، وقد تراوحت المدة بين زمني القصة وزمن الكتابة من ثمانية عشر عاماً إلى اثنين وعشرين عاماً. المستوى الثاني هو المستوى المتوسط ويتمظهر في رواية ليالي نجمة حيث بلغت المدة الزمنية الفارقة أربعين عاماً، في المستوى الثالث تطول المسافة الزمنية فتبلغ في رواية الجريمة ثلاثة وستين عاماً.

2- علاقة زمن القصة بالكاتب:

يتعلق هذا الجانب بالاستفادة من خط الزمن القصصي وربطه بالعمر الزمني للكاتب، لرصد حقيقة معاصرته زمن القصة من عدمها، وذلك من خلال حساب الفارق الزمني بين تاريخ ميلاد الكاتب 1944م. والزمن القصصي لكل رواية على حدة، ذلك الفارق الذي تمَّ حسابه أفرز النتائج الآتية:

الرواية	زمن القصة	تاريخ ميلاد الكاتب	عمر الكاتب في زمن القصة
المطر وخيول الطين	1962 -1963م	1944م	+18 /19عاماً
عين الشمس	1959-1961م	==	+15 /17 عاماً
جرح الوردة	1967-1968م	==	+23 / 24 عاماً
الجريمة	1930م	==	- 14 عاماً
ليالي نجمة	1951-1957م	==	+7 /13 عاماً

من خلال الجدول الحسابي السابق يتضح معاصرة الكاتب لمعظم الأزمنة القصصية باستثناء رواية الجريمة، فقد تراوح عمره في زمن القصة ما بين السابعة والرابعة والعشرين، وتبقى قضية السنِّ في زمن القصة ثانوية باعتبار أن الكاتب يعتمد على مخزون الذاكرة من زمن القصة، إضافة إلى مجمل الخبرات والقراءات التي تتبلور عنده في زمن الكتابة الواقع في الفترة من 1981م إلى 1997م، كل ما سبق سيسهم في صياغة الرؤية الخاصة بالكاتب تجاه القضايا التي عالجها في زمن القصة، والأمر هنا متعلق بنفي صفة الماضوية عن كتابات خليفة حسين مصطفى باعتباره قد عايش واقعياً معظم الأزمنة التي تناولها في كتاباته الروائية، كما أن

بعضاً مما حدث فيها لا تزال أثاره موجودة؛ فالحديث عن مثالية مطلقة لزمن الكتابة غير مقبول منطقياً، إذ أن آثار الطفرة النفطية الاقتصادية استمرت إلى ما بعد زمن القصة، وكذلك فإن الصراع بين الفكرين السلفي والعلماني أمر لا يمكن إنكار استمراريته داخل الواقع الموضوعي..

3- زمن القصة وزمن الكتابة (البداية والنهاية):

بمقاربة أخرى للزمنين تعتمد على حصر المدة الزمنية لكل زمن على حده تكشف أن زمن القصة قد انحصر في الفترة من 1930م وانتهى في 1968م، في حين أن زمن الكتابة قد ابتدأ من 1980م على أبعد تقدير وانتهى في 1997م، وفائدة ذلك هو ظهور فترة فراغ بين الزمنين امتدت من 1969م إلى 1979م.

من خلال التركيز على بداية فترة الفراغ تبدأ التساؤلات في الظهور مركّزة على مدلول هذا التاريخ، حيث يمثل العام 1969م بداية تغيير أيديولوجي مناقض للأيديولوجيا السابقة له؛ فالثورة منذ قيامها في الفاتح من سبتمبر1969م نظرت إلى الفترة السابقة على أنها فترة ظلامية على جميع المستويات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والفكرية، ويتعزّز ذلك على المستوى النصي فخليفة حسين مصطفى لم يتطرق إلى الفترة التالية لهذا التاريخ بأيِّ صورة من الصور؛ فتوقف الزمن القصصي على مشارف ذلك التاريخ وتحديداً في سنة 1968م، لتصبح تلك الفترة مؤشراً على حاجز أيديولوجي يؤثر على الشخصيات وعلى الراوي في كل بنية نصية، بحيث لم ينتم أيٌّ منهم إلى أزمنة خارج زمن القصة وتحديداً إلى ما بعد العام 1969م؛ فالشخصيات والرواة يعيشون في الحقبة الزمنية السابقة للتاريخ المذكور، ومن ثم يمكن الجزم بأن خليفة حسين مصطفى قد آثر إقامة مسافة بين الزمنين، وكأنه بذلك يشير - دلالياً- إلى ضرورة الاتعاظ بما حدث في الماضي ومنع تكراره وتسربه إلى الآني، الذي لن يكون مثالياً بصورة مطلقة في كل الأحوال[1].

الإقرار بوجود حاجز أيديولوجي زمني – 1969م – ينفي الانسجام بين

---

(1) ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 54.

زمني القصة والكتابة؛ فالزمن الأول مدانٌ أيديولوجياً من قبل الزمن الآخر، هذا التضاد بين الزمنين سيسمح بالربط بينهما من خلال إخضاعهما إلى الرؤية داخل بنية النصوص، لكن قبل ذلك يجب التأكيد على طبيعة الزمن القصصي المتمظهرة في أنه "الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخييلاً، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط بالتخييل"[1]، في هذا الإطار يبدو أن خليفة حسين مصطفى قد اختار أن يربط الزمن القصصي ببعده الواقعي؛ فاختار أزمنة واقعية مستندة على أحداث واقعية أيضاً، متّبعاً في ذلك خطوات الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، المعتمدة على "إسقاط حياة خاصة بشخصية تخييلية على خلفية من الخبرة العامة الحقيقية وهي التاريخ"[2]، ووفقاً لذلك الارتباط بين الواقعي والمتخيل تبرز ثلاثة محاور زمنية هي:

أ- زمن الطفرة النفطية: في روايات (المطر وخيول الطين، وعين الشمس، وجرح الوردة).

ب- زمن الاحتلال: في رواية الجريمة.

جـ- زمن الاستقلال: في رواية ليالي نجمة.

ربط الأزمنة الثلاثة بزمن الكتابة يطرح وجود فرضية لعلاقة جدلية أيديولوجية بينهما دعَّمها وجود حاجز أيديولوجي واقعي هو العام 1969م، لكن ذلك لا يمكن أن يتمَّ إلا عبر تدعيمه من البنى النصية، وتحديداً من خلال تقاطع الشخصيات مع وقائع وأحداث زمن القصة، ورصد ردود أفعالها تجاه الزمن وأحداثه، وللوصول إلى ذلك ينبغي الوقوف عند العلاقة الجدلية بين زمني القصة والخطاب، وذلك باستخراج البعد الأيديولوجي للزمن القصصي من خلال منظور الشخصيات الروائية؛ التي ستكشف أيديولوجيا زمن الكتابة التي تمَّ إسقاطها على زمن القصة.

---

(1) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص61.

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 46، ولمزيد من التفصيل ينظر: الكتابة تحول في التحول، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م، ص105.

ثانياً: البعد الدلالي (جدلية الشخصية مع الزمن)

ما تم استنتاجه بخصوص زمني القصة والكتابة – برغم أهميته – يبدو متعارضاً مع طبيعة الدراسة نظراً لدلالته الأيديولوجية المباشرة، في حين أن الدراسة قد ركَّزت على تتبع تقاطع الشخصية مع البنيتين المضمونية والشكلية، ويتسع نطاق التعارض ليشمل طبيعة الزمن الموضوعية أو المتخيَّلة؛ فالزمن لا يمكن أن يكون حقيقة ملموسة مجردة عن التفاعل مع بقية العناصر داخل بنية النص[1]. لكن أهمية ما سبق طرحه هو الخروج بصورة واضحة عن الإطار الزمني للشخصيات، ذلك الإطار الذي تكشَّف عدم انسجامه وانقسامه إلى زمنين، زمن مدان أيديولوجياً، وزمن آخر مسكوت عنه بصورة مباشرة، والأيديولوجيا السائدة فيه هي نقيض لتلك السائدة في الزمن السابق محل الإدانة.

والتأكد من ذلك نصياً لا يتمُّ إلا عبر ربطه بالشخصية الروائية؛ حيث إن علاقتها بالزمن لا تتحدد في اعتباره إطاراً لها فقط "ولكن أيضاً باعتباره موضوعاً للتجربة وللإدراك"[2]، ولإفراز الدلالة؛ وذلك بتتبع زمن القصة في تحولاته إلى زمن خطابي، وخضوعه لرؤية الكاتب؛ بتقصي انعكاسات صوره الثلاث – النفط، والاحتلال، والاستقلال – على ذوات الشخصيات الروائية، التي تعطيه بعداً أيديولوجياً يبرز رؤية الكاتب تجاه ذلك الزمن، ويؤكد وجود علاقة ضدية بين زمني القصة والكتابة أو ينفيها، ولا شك في أن ذلك سيكون مدعِّماً للشخصية عبر تأكيد دلالاتها المضمونية التي حملتها داخل البنى النصية.

قبل التطرق إلى العلاقة الجدلية بين الشخصية وزمن القصة ينبغي التنويه على أن الاقتصار في مبحث الزمن على دراسة العلاقة بين الشخصية وزمن القصة لا ينفي حضور الزمن في صور أخرى، فقد حضر الزمن عند دراسة البعد المضموني للشخصية من خلال دراسة شخصية المرأة وتأثيرات الزمن على وضعها داخل

---

(1) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 27.

(2) قال الراوي، سعيد يقطين، ص 164.

المجتمع، إضافة إلى حضوره في البعد المعرفي متجسِّداً في الصراع بين الماضي والحاضر الممثل في شخصيتي المثقف ورجل الدين، كما حضر الزمن في صورته الخطابية عند الحديث على عناصر البنية كالسرد والوصف اللذين يمثلان في حقيقتهما عنصرين زمنيين متعلقين بحركة الزمن وتوقُّفه، وذلك عند تناول الثبات والتغير في وصف الشخصية خارجياً، وفي وصف المكان أيضاً؛ ما سبق يوضح الحضور المكثف للزمن ما يسمح بتتبعه في اتجاه آخر يركز على الزمن النفسي للشخصية[1]، وبالذات فيما يتعلق بإبراز إحساس الشخصيات بزمن القصة؛ لكشف علاقته بزمن الكتابة على المستوى الأيديولوجي، على أن ذلك سيترتب عليه عدم الاستطراد في تقصي الزمن في بعده الخاص بالشخصية؛ المتجسد في حالات القلق الطارئة الناتجة عن طول الانتظار، أو الخوف من المجهول..؛ ذلك الإحساس الذي سرعان ما يختفي بزوال سببه[2]، تجاوزاً لذلك ستسعى الدراسة إلى تقصِّي وجهة نظر الشخصيات تجاه أزمنة النفط والاحتلال والاستقلال، وما تعطيه لهذا الأزمنة من دلالات تتعالق مع أبعادها الموضوعية الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، وانعكاس هذه الأبعاد على الشخصية ستفرز صورة جديدة لهذا الزمن الموضوعي؛ تكون دالاً على الرؤية العامة للنص[3].

---

(1) في هذا الإطار يشيد بيرسي لوبوك بتركيز تولستوي على قضية إحساس الشخصيات بالزمن، وانعكاسه عليها من خلال حركة الحدث فيقول: "هنا نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن، ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم، وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله". صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ص56.

(2) يهاجم مندلاو قيام بعض الروائيين بإبراز حركة الزمن من خلال عبارات ساذجة تدور على ألسنة الشخصيات مثل: ومر الزمن سريعاً أو بطيئاً.. منادياً بضرورة إبراز الزمن من خلال تفاعله داخل ذهن الشخصية. ينظر: الزمن والرواية، مندلاو، ص153- 154.

(3) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، ج2 ص13. الحديث عن تقسيمات الزمن الثلاثة – الماضي والحاضر والمستقبل- لا يقصد بها التطرق إلى قضية التلاعب بالأزمنة، بل تتجه الدراسة فيها إلى رصد ردود أفعال الشخصيات على قضايا الحاضر في ضوء كل من الماضي والمستقبل، ودلالات كل ذلك على أيديولوجيا النص.

أ- وجهة النظر تجاه زمن النفط:

ظهور زمن القصة عبر منظور الشخصيات ينقسم إلى قسمين؛ فيظهر في صورة في روايتي المطر وخيول الطين وعين الشمس، وفي صورة مغايرة في رواية جرح الوردة. الطابع الأيديولوجي في زمن الروايتين الأوليين يغلب عليه الالتفات إلى البعدين الاجتماعي والمعرفي، وكأن الجانب الاقتصادي المتعلق بالطفرة النفطية لم يكن إلا إطاراً زمنياً يرصد حركة المجتمع في البعدين سالفي الذكر.

في رواية المطر وخيول الطين يحاكم زمن القصة في طرفيه الاجتماعي والمعرفي من خلال وعي الشخصيتين الإيجابيتين مسعود بركة، ووردة، اللتين تعطيان الزمن القصصي بعده الأيديولوجي وفقاً لتقسيمات الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، فيتم إبرازه على أنه زمن مكرّس للماضوية والتخلف، وذلك ما جسدته رؤية مسعود بركة للحياة في فضاء الشارع الغربي، التي تبدو - من وجهة نظره- "متأرجحة بين اليأس والرجاء، بين التشبُّث بالفضائل الموروثة، والضعف بإزاء وسوسة الشيطان"[1]، أما وردة فتنظر إلى تلك الماضوية بوصفها مسؤولة عن مأساتها الشخصية، عندما "ضُرب بينها وبين المعهد حاجزاً (كذا) من التقاليد، و سوء الظن، وأوهام الماضي وبدعه"[2].

وجهة نظر الشخصيات لا تكتفي بصبغ الزمن بالماضوية بل تنقله إلى الاتصاف بطابع الديمومة والثبات ليحمل الحاضر دلالة الإدانة من خلال دائرية الزمن[3]؛ فالحاضر الذي يفترض فيه أن يتقدم باتجاه المستقبل تنقله الرؤية باتجاه الثبات، أو الدوران إلى الخلف، حيث كل شيءٍ كما هو لا يقبل التطور أو التغير، بل يمضي محكوماً بالتخلف والقدرية، وذلك الزمن الدائري يتجلّى من خلال منظور

---

(1) المطر وخيول الطين، ص24.

(2) المصدر السابق، ص145.

(3) يأتي الزمن الدائري- في فلسفة الزمن- مناقضاً لخطِّية الزمن واستمراريته؛ فالزمن الخطِّي هو زمن مطرد لا يقبل التكرار والعودة، بينما الزمن الدائري قابل للعودة والتكرار. ينظر: الزمان أبعاده وبنيته، عبداللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م، ص151- 152.

مسعود بركة، الذي "يتذكر على الفور ماضيه وحاضره فلا يجد فرقاً بينهما، ويغلبه الشعور بمأساوية وضِعة حياته، وخيبة ما يفكر فيه، والمهانة التي يتردَّى فيها من الصباح إلى المساء"(1).

أما كسر طوق دائرية الزمن والانفتاح على المستقبل فإنه يأتي متلبِّساً باليأس والغموض؛ فمسعود بركة يطمح إلى التغيير لكنه طموح يبقى في إطار المتخيَّل المحمَّل بدلالات العجز عن القيام بالانتقال إلى الزمن الإيجابي، يرصد مسعود ذلك بقوله عن المستقبل: "تُرى أيَّ زمن يكون؟ لو أنه يكون أخف وطأة وأقل تجهُّماً، كان ذلك الزمن هو خياله الحار الذي لم يستطع كبحه (...) ألا يكون الخيال أحياناً تعويضاً ممكناً وميسوراً عن حياة لا تنبت شيئاً غير الرياح والغبار؟"(2)، أما عند وردة فإن الانفتاح على المستقبل يأخذ طابعه الرمزي المحمَّل بدلالات ابتعاد ذلك الزمن، وفي الوقت ذاته لا ينفي اقترابه ببطء، فقد "رفعت عينيها إلى السماء فرأت سرباً من الطيور السوداء يطير محلِّقاً باتجاه البحر، السماء مخضَّبة بزرقة داكنة، وفي الأفق البعيد لاحت غمامات بيضاء كانت تقترب ببطء شديد"(3)، حركة الطيور السوداء باتجاه البحر ترمز إلى حركة الواقع الزمنية السلبية باتجاه المغادرة، في حين حملت الغمامات البيضاء حركة معاكسة إيجابية باتجاه موقع الشخصية وهي محملة بدلالات التغيير والتبدل.

أما في رواية عين الشمس فإن الإحساس بزمن القصة يتضاءل لاقتصاره على شخصية واحدة وهي شخصية منصور، باعتباره قد كان خارج القرية مدة أربع سنوات امتلك خلالها القدرة على قياس التغير الطارئ على القرية، وتقييم زمنها الذي أخذ طابعاً نمطياً ثابتاً في منظور الشخصية عبر وصفها للمكان؛ فمنصور "يتبادر إلى ذهنه خاطر يشي بأنه لم يغادر قريته قط، وأن المسافة الزمنية بين

---

(1) المطر وخيول الطين، ص68.

(2) المصدر السابق، ص 3.

(3) المصدر السابق، ص 80.

رحيله وعودته لا تزيد عن أربع ساعات وليس أربع سنوات"[1]، وتتفاعل صورة الزمن المتخلف الدائري مع سابقتها في رواية المطر وخيول الطين عبر دوران الحاضر حول نقطة محورية ثابتة تعود به إلى نقطة البداية بصورة ثابتة[2]، فهذا منصور يقول في نفسه "وهو يمرُّ قرب الحقول: أن الحياة في القرية أشبه بدوامة الغبار بلا بداية ولا نهاية"[3]، وحتى تحول الهدار إلى فئة الملاك فإنه يأتي متماهياً مع طبيعة الزمن الثابتة، ومن ثم فهو لم يكن سوى حلقة في حلقاته السلبية، ليتماهى الحاضر مع الماضي في سلبيته[4].

أما في رواية جرح الوردة فإن تناول زمن القصة من منظور الشخصيات يبدو مختلفاً عن سابقيه من ناحيتين الأولى: أنه لم يعد مقدماً من قبل شخصية أو اثنين بل مر الزمن من خلال وعي الشخصيات الرئيسة ما يؤكد طبيعتها المزدوجة التي تحاول كسر ثنائية الشر المطلق أو الخير المطلق، أما الناحية الأخرى فهي التناول الواضح والمكثف لزمن القصة في بعده النمطي أو الثابت، الذي يمثّل الماضي بخوائه وتخلفه، والمتجسد – نصياً- في حي الزيتونة المعزول عن متغيرات الواقع النفطي، فهذا عمر الفحام يقول عنه: "لا جديد... فالزمن في حي الزيتونة هو كما عاشه وخبِره طوال أعوام... زمن الخواء والطقس المتقلب، زمن لا يغير جلده، أو أنه ليس له جلد يمكن أن يغيره، زمن لا يعدك بشيء"[5]، ملامح نمطية الزمن وثباته في الحي تبرز الفوارق في توزيع الثروة بحيث يتجاور زمنان؛ زمن متغير، وزمن ثابت يرمز إلى المناطق المتخلفة المحرومة من أثار النفط؛ فزمن حي الزيتونة دائري في تغيره الاقتصادي، فهو ممتنع عن الانفتاح على الزمن الجديد، فالفحام يرى أن "الدنيا لم تتغير أو أن حي الزيتونة هو الذي لا يتغير، فقد ظل على نفس القالب الذي صُبَّ

---

(1) عين الشمس، ص 7.

(2) ينظر: توظيف الشخصية الغجرية في الرواية العربية في مصر (1967-1991م)، مراد عبد الرحمن مبروك، عالم الكتب، القاهرة، د. ط، 1992م، ص95.

(3) عين الشمس، ص 30.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص 30- 31.

(5) جرح الوردة، ص 8.

فيه منذ أن وطأته قدماه لأول مرة وربما قبل ذلك بأعوام طويلة، الحياة فيه ما زالت تدرج على مهل وتدور حول نفسها"[1].

الزمن الآخر هو الزمن الحاضر الذي أحدث تغييرات على المستوى الاقتصادي طالت الواقع في مختلف مستوياته، فعبد الغني يشهد سقوط "والده كأحد ضحايا الزمن الجديد، الزمن الذي بدأ بظهور النفط في البلاد، لم يعد للصناعات الوطنية محلٌّ في الإعراب، لا موقع في السوق ولا قبول عند الناس"[2]، وإذا كان تشخيص عبد الغني لخسارة والده بسبب انتقاله المفاجئ إلى زمن النفط فإن الفحام من جانبه يلهث للخروج من زمنه الماضوي المتخلف في حي الزيتونة إلى الزمن النفطي المتغير، لكن وقفة متأنية عند الزمن الأخير الممثل للحاضر تكشف بوضوح عن إدانته، بالتركيز على سلبياته فقط، وذلك عندما تتم إدانته من قبل الشخصية المستفيدة منه؛ فعبد الغني يصفه بأنه زمن الجنون، "ليته ينسى كل ما يمتُّ إلى الماضي بصلة ويعيش حاضره، بكل جنونه وما يوفِّره من متع ولذات"[3]، بينما يراه المعلم أحمد امتداداً للأزمنة الغابرة، التي تجدد معادلة الصراع بين القوي والضعيف، والخير والشر؛ فربما يتغير "الاسم وقسمات الوجه لكن طابع الصراع لم يتبدل، معادلة القوي والضعيف من أيام الحسين، كربلاء في كل مكان، الحق والباطل، الشرهُ الذي لا يشبع حتى إذا أكل تراب الأرض، القويُّ يعتدي، يرهب عباد الله بقوته ويستمتع بذلك، يرغب في أن يملك الدنيا وما حولها وما تحتها كأن الله لم يخلق غيره"[4]، أما عمر الفحام فيقيِّمه على أنه "زمن المظاهر الزائفة والبراقة المصنوعة دون ذوق"[5].

حصيلة التفاعل النصي لدلالات زمن القصة تكشف أنه زمن ماضوي

---

(1) المصدر السابق، ص 79.
(2) المصدر السابق، ص 142.
(3) المصدر السابق، ص 143.
(4) عرس الخريف، ص 134.
(5) المصدر السابق، ص 109.

متخلف محكوم بتقاليده الرثة، المتصفة بالديمومة والتكرار[1]، أما على مستوى الراهن الاقتصادي فهو مجتمع يسير في الطريق ذاته، فمنطق القوة الاقتصادية يتحكم في مقدرات الواقع مثلما تحكمت قوى التخلف فيه اجتماعياً ومعرفياً، هذا المستخلص الأيديولوجي يأتي على لسان الشخصية المثقفة أحمد عبدالله المعترف بأنه قد وجد هذا المجتمع "متخماً بفقره وتقاليده الرثة، وها هو يشهد تحوله المحزن والغريب إلى مجتمع شبه برجوازي تأكل أسماكه الكبيرة أسماكه الصغيرة"[2].

المستقبل لا يتجسم من خلال الشخصيات الرجالية الثلاثة -عبد الغني، والمعلم، والفحام- المنطوية على قضاياها الخاصة بل يأتي عبر منظور الشخصية العاكسة- فاطمة- التي تؤكد رفضها للماضي ممثلا في أوهامه وخلافاته، والحاضر متجسداً في بعده الاستغلالي، لتنفتح على مستقبل مشرق يتم فيه الخلاص من ربقة هذين الزمنين المدانين، فهي "لن تستسلم للأوهام والابتزاز من جديد، الحياة أمامها طويلة، لن تنحرف مرة أخرى عن الطريق الذي رسمته لنفسها"[3].

ب- وجهة النظر تجاه زمن الاحتلال:

في رواية الجريمة يكتسب البعد الأيديولوجي للزمن خصوصيته من خلال منظور الشخصيات التي تجعله ينقسم إلى زمنين، زمن الأنا وزمن الآخر، في زمن الأنا تبرز الصورة النمطية للزمن، فهو زمن الخرافة الذي تسيطر عليه التقاليد المتخلفة ويسوده التفاوت الطبقي اجتماعياً واقتصادياً، ويظهر ذلك في وعي شخصية زهرة عندما تسترجع ملابسات رفض والدها زواجها من عبد الله الطيب، ومماطلته إياه أملاً في وجود بديل أفضل منه لابنته[4]، إلى جانب ذلك يبرز الزمن الدخيل المنعكس على وعي شخصيتين متناقضتين أيديولوجياً وهما عبد الله الطيب وإدريس المترجم.

---

(1) ينظر: موازين نقدية في النص النثري، يوسف صميلي، ص33.

(2) عرس الخريف، ص133.

(3) آخر الطريق، ص116.

(4) ينظر: الجريمة، ص78.

من منظور عبد الله يصبح زمن القصة في بعده المنتمي إلى الأنا زمناً رومانسياً تسوده السعادة والوئام، أما زمن الآخر فهو محمل بالذل والقهر، وتتجلى صفتا الإعلاء والإدانة في قياس سرعة الزمنين نفسياً من قبل الشخصية؛ ففي القرية "الزمن يحدثه بأن أيام العمر محدودة وسريعة الزوال، فلا يجب التفريط في لحظة سعادة متاحة، فإذا لم تتوفر كما يجب فإن على المرء أن يقتنصها حتى إذا كانت طائرة في الهواء"[1]، تميز الزمن بالسرعة يتحول إلى البطء والثقل بدخول الآخر على خط الزمن، وذلك ما رصده عبدالله في قياس سرعة الزمن داخل معسكر الاعتقال؛ حيث يقول عنه: "بداية صارخة ليوم طويل تتشابه وقائعه كقطرات الماء، اليوم الذي يتحجَّر أحياناً فيضطر الناس إلى زحزحته بأيديهم (...) ما زال يحاول الإمساك بزمنه الزئبقي، الدقيقة بيوم، واليوم بعام"[2]، يسهم تعالق الشخصية الإيجابية مع الزمن في تدعيم صورتها الإيجابية بانفتاحها على زمن آخر يكون أكثر إشراقاً، وإن كان مختلطاً بالواقع الراهن فإنه ينبئ بزمن قادم، يبشر بجيل آتٍ يغيُّر الراهن، ويزيل معالمه السيئة، فقد "خيِّل إليه للحظة بأن القمر قد بزغ على حافة ليله الطويل، لكنه لم يضئ سوى درب ضيق بالكاد يتسع لمرور شخص واحد، ومع ذلك فقد رأى النهاية بوضوح، رآها من شرفة القمر (...) دماء جديدة لشباب يحلمون بالبطولات والثأر من العدو، وهم يتنشقون رائحة البارود تحت السماء المدخنة.." [3].

أما في النموذج النقيض – إدريس المترجم – فتبرز الرؤية المضادة المُدِينة للأنا الانتهازية المنسلخة عن زمنها والمتعلقة بزمن الحاضر الاحتلالي، وهذا الانتقال بين الزمنين ينعكس في تعالق إدريس مع ماتيلدا، وشعوره بالسعادة تجاه ذلك، وذلك يعكس الأيديولوجيا السائدة زمن القصة، حيث حملت وجهين متناقضين الأول: مثَّله عبد الله الطيب الذي يُدين الحاضر الاحتلالي ويتصادم معه، والآخر مثَّله إدريس المترجم المنساق وراء هذا الحاضر المدان والمنسجم معه، ولا ريب في أن ذلك

(1) المصدر السابق، ص 52- 53.

(2) المصدر السابق، ص 156- 157.

(3) المصدر السابق، ص 133.

قد دعَّم البعد المضموني للشخصيتين المتمثل في إظهار عدم انسجام الأنا في مواجهة الآخر، فهذا إدريس يعترف بانسلاخه عن ماضيه وانفتاحه على زمن آخر هو زمن الاحتلال، "لقد تحرر في الحمام من ماضيه برمته، خلع عنه جلداً من الغبار والعرق، وآخر من المخاوف والأوهام، وذابت هواجسه في البخار الحار"[1].

ج- وجهة النظر تجاه زمن الاستقلال:

تبرز ثنائية الماضي والحاضر في رواية ليالي نجمة بوصفها مميزاً لزمن القصة، في الزمن الماضي تظهر ملامح التخلف المتفاعلة مع صورتها السابقة في بقية النصوص؛ فالقمع يصل إلى حد الدموية في محاربة أي تغيير يطال النمطي والثابت داخل المجتمع، هذا الزمن الماضوي المتخلف يضرب بأطنابه على الرغم من أن الزمن يفترض فيه أن يميل إلى التحول والتغيير؛ ومن ثم فهو زمن النكوص إلى الماضي، والعزوف عن التطلع عن مواكبة الحاضر، أو التطلع إلى المستقبل[2].

ملامح ذلك الزمن في بعده الاجتماعي تأتي من خلال منظور الشخصيات التي تعكس حقيقته؛ فأم زهرة تراه زمناً دموياً، "من أين له أن يعرف أن ابنته البالغة التهذيب عشقت بائع سمك من وراء ظهره، وفي زمن يتساوى فيه العشق وقطع الرقبة"[3]، أما منصور فيراه امتداداً لعهود غابرة ماجنة، فـ"لو كان يملك جناحين من الريش لطار بهما هارباً من زمنه المتورم بالعادات الفاسدة، وطقوس عصر الجواري، والأهواء المجنونة"[4]، ونساء المدينة القديمة يلقِين بتبعة تخلف الشاويش عبد الله في تعامله مع المرأة على منظومة العادات والتقاليد المتخلفة، فقد "تربَّى في حواري المدينة القديمة التي لا يكنُّ أهلها للمرأة سوى الاحتقار الموروث عن عصر الباشوات الأتراك وزمنهم الموبوء"[5].

---

(1) المصدر السابق، ص 98.

(2) ينظر: التخلف الاجتماعي، مصطفى حجازي، ص165.

(3) ليالي نجمة ج1 ص253.

(4) المصدر السابق، ج1 ص267.

(5) المصدر السابق، ج2 ص12.

وترتفع الإدانة الأيديولوجية لزمن القصة في بعدها الاجتماعي من منظور شخصية الجرايدي الإيجابية، فـ"لقد أحب تلك النجمة التي تطهرت بدموعها في هذا الزمن الذي يتساوى فيه المجرمون والعشاق (...) لطالما ضحك من بائع السمك الذي أراد من حيث لا يدري قلب نواميس الحياة في المدينة القديمة والعبث بتقاليدها الموروثة من عهود الانحطاط كمن يحطم لعبة قديمة، ولكن الحاج عبد السلام اعترض طريقه (...) ولذا فلم يكن من الغريب أن يتأجل زمن الحب والفرح"[1]. هذه الإدانة - متعددة الوجوه- تنتقل إلى الراوي الذي يدلي بدلوه؛ فيميط اللثام عن الرؤية المدينة للمجتمع بصفة مطَّردة، فهو "زمن لم يكن الناس فيه يعرفون أن العلاقة بين الرجل والمرأة يمكن أن تتجاوز قوائم السرير في حالة توفره.."[2].

أما نظير الزمن الماضوي فهو الحاضر ببعده السياسي ممثَّلاً في زمن الاستقلال، الذي تأتي دلالاته مضمَّنة في كلمة الاستقلال ذاتها حيث حملت معنى التغيير والانتقال من التخلف والتبعية إلى التقدم والتحرر، الزمن القصصي في بعده السياسي مدانٌ وإدانته مختزلة في يوم إعلانه؛ بتدخل الراوي المباشر في هذه الإدانة؛ حيث يقوم بالربط بين تاريخ إعلان الاستقلال وجملة من الأحداث السلبية أو المستهجنة، التي جاءت لتؤكد أن الحاضر انتقال إلى الأسوأ؛ فيوم الاستقلال هو يوم إدخال نجمة إلى وكر الدعارة في شارع سيدي عمران، وفي اليوم ذاته يتم افتتاح مقهى الغاوي[3]؛ فيكون دخول نجمة إلى الشارع دالاًّ رمزياً على ضياع الوطن ورهن مقدراته عند قلة مستفيدة منها، أما مقهى الغاوي فقد كان فضاءً معبِّراً عن زمن الاستقلال الذي تحول إلى زمن للبطالة، والثرثرة، والبحث عن فضاء يتم من خلاله إضاعة الزمن، فقد "افتتح عبد الرحمن الغاوي المقهى في الساعة السابعة والنصف من مساء يوم إعلان الاستقلال (...) وقد جاء أولئك الزبائن الذين طاب لهم المقام فلم يعد أحد منهم يفكر في مكان أفضل لإنفاق الوقت في الثرثرة والاسترخاء"[4].

---

(1) المصدر السابق، ج 2 ص212- 213.

(2) المصدر السابق، ج1 ص345.

(3) ينظر: المصدر السابق، ج1 ص6- 7، 79.

(4) المصدر السابق، ج1 ص79.

الأهم من ذلك كله هو ربط الراوي بين تاريخ إعلان الاستقلال وشعائر الآخر الدينية، ليزرع بذرة الشك في اختيار هذا التاريخ، فـ"في الخارج كان نشيج المطر يختلط بقرع أجراس الكنائس قي بدء احتفالات الجاليات الأوروبية بأعياد ميلاد السيد المسيح التي توافقت صدفة أو عن قصد مع إعلان الاستقلال المدوِّي"[1].

أما حضوره في منظور الشخصيات فقد كان حاضراً في منظور الشخصيات الإيجابية؛ فالشيخ المحمودي يجزم بأن الاستقلال لَّما يأتِ بعد:

"- أقول والله على ما أقول شهيد بأنه لا استقلال ولا يحزنون، الاستقلال ما زال في بطن الحوت ونحن الآن نمسك بذيله فقط"[2]، بينما يراه أحمد الجرايدي امتداداً لسابقه المتخلف، فيشبه الإنسان داخله بصورة حسية تؤكد دائريته ورجعيته، فيصفه بأنه "الزمن الذي يمضي بهم كقارب في عرض البحر تتقاذفه الأمواج"[3].

الزمن الحاضر إما أن يكون "صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو، وإما هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط"[4]، والملمح الأخير هو ما أكدت عليه بنية النص؛ فالحاضر الاستقلالي يعتبر زمناً للانحطاط والعودة إلى الماضوية، ويأتي هذا الحكم الأيديولوجي عبر منظور الجرايدي القريب من رؤية الكاتب، وذلك عندما يرصد تغيرات زمن الاستقلال الضئيلة في إيجابيتها، إذ "من باب الفضول وبحسه الصحفي أخذ في رصد التحولات التي طرأت على حياة الناس عقب انقضاء ست سنوات من عمر الاستقلال، بما يساوي عمر مولود شرع يطرق أبواب المدرسة الابتدائية، في البداية لم يلحظ أي تغير يمكن أن يشير إليه على أنه من مكاسب الاستقلال، فيما تحولت المدينة إلى سوق استهلاكية متخمة ببضائع الغرب الاستعماري.. " [5].

---

(1) المصدر السابق، ج1 ص17.

(2) المصدر السابق، ج1 ص471.

(3) المصدر السابق، ج2 ص153.

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 47.

(5) ليالي نجمة ج2 ص180-181.

جدلية الماضي والحاضر تزداد وضوحاً بتداخل الاجتماعي مع السياسي؛ فالشيخ عبدالرحمن الغاوي يربط فشله الذاتي بفشل الحصول على استقلال الوطن، باعتبار أن "الحاضر امتداد للماضي، بل هو امتداده السلبي وحصيلته التطورية"[1]. لتبرز دائرية الزمن باعتراف الغاوي بأنه "لم يتغير شيء منذ ذلك اليوم، الزمن كما هو، وإذا كان إعلان الاستقلال قد تحوَّل إلى متاهة فمن الأحرى أن يشبِّه تجربة زواجه بمأساة الوطن المستقل، لو كان في إمكانه آنذاك أن يقرأ الغيب لفرَّ بجلده"[2]، ويربط منصور بين فشله في البداية مع قضية استقلال الوطن التي مثَّلت عودة إلى الخلف، ليصبح "إعلان الاستقلال بداية لمعركة أخرى من أجل الاستقلال"[3].

أما المستقبل فهو الزمن المفتقد الذي لم يستطع الحاضر أن يمد الجسور نحوه، لذا يأتي في منظور الشخصيات بوصفه أملاً منشوداً بعيد المنال لكنه قادم؛ فمنصور يعترف بفشله صحبة زهرة في اقتحام ماضوية الزمن، لكنه يعترف في الوقت ذاته بأنهما قد انفتحا على المستقبل، حيث "تمكنا من فتح كوَّة في أفق الظلام، كَّوةٍ أشبه بثقب إبرة، ومع ذلك فلن يمرَّ وقت طويل حتى يتسرب منها الضوء لينير هذا العالم الذي تحكمه الخفافيش والجرذان"[4].

تجاوز الزمن القصصي ببعديه الاجتماعي والسياسي يتجسم في شخصيتي نجمة والجرايدي بدلالتهما الرمزية على الوطن والمناضل؛ فاسم نجمة عند الجرايدي ينفتح رمزياً على نجمة الصباح التي تشير إلى تجاوز الماضي والحاضر بتخلفهما والانفتاح على زمن مشرق، فقد "كان يرقب ظهور نجمة الصباح على الشاطئ فيما هو يفكر في نجمة شارع سيدي عمران دون أن يدرك وجه الشبه بينهما إلا في هذه اللحظة (...) رأى نجمة الصباح، ورأى الشاويش عبد الله يزحف على التراب في هيئة

---

(1) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 75.

(2) ليالي نجمة ج1 ص461.

(3) المصدر السابق، ج1 ص168-169.

(4) المصدر السابق، ج2 ص90.

فأر فداسه بقدمه بلا هوادة"[1]. أما نجمة فتنتظر الجرايدي بوصفه الرمز المُخلِّص الذي تتوقع قدومه في أي لحظة ليكسر دائرية الزمن ويتحرك به إلى الأمام، فهي تعرف أنه "قادم لا محالة عاجلاً أم آجلاً، مساء هذا اليوم أو الذي يليه، غداً صباحاً، أو في صباح آخر أكثر إشراقاً"[2]، لفظ الصباح يصبح دالاً مشتركاً بين الشخصيتين الرمزيتين؛ ليكون رمزاً إلى زمن قادم أبرزته نجمة التي تتوقع قدوم الجرايدي في بعده المتخيَّل الاجتماعي، لكن ذلك يتجاور مع الدلالة الرمزية على الزمن القادم في جملة (صباحاً أكثر إشراقاً)، التي تحمل دلالة أيديولوجية على زمن قادم يتم التبشير به بوصفه حاملاً أيديولوجيا مختلفة؛ ليكون بديلاً للماضي المتخلف، والحاضر الذي كان امتداداً له، بحيث يتحول الحاضر إلى صورة مكرَّرة للماضي لكن القمع والتخلف في الماضي يأخذ بعداً اجتماعياً دينياً، أما في الزمن الحاضر فيأخذ صبغة سياسية اقتصادية[3]، أما المستقبل الذي بشرت به الشخصيات فهو زمن يتصف بالرومانسية التي تختفي تحت ملامحها جميع السلبيات.

**** ملخص إيقاع التفاعل النصي**

ما سبق طرحه أوضح أهمية الزمن في بنية النص الروائي باعتباره المجسد للإطار الزماني ببعديه المتخيل والواقعي؛ حيث تتحرك الشخصيات وتدور الأحداث، وكذلك لكونه يدخل في علاقة جدلية مع عناصر البنية الشكلية، ولدوره المهم في صياغة المضمون القصصي، وتحديد ملامح الرؤية. التعامل مع الزمن كان من خلال بعدين الأول: موضوعي وهو الزمن في صورته المعيارية الثابتة، والآخر نفسي يتجلَّى في انعكاس الزمن الموضوعي على الذات، التي تعيد إنتاجه من جديد، التحديد السابق أوصل إلى نقطة رصد تصنيفات الزمن الروائي ممثلة في أزمنة: القصة، والخطاب، والكتابة، وذلك عبر محاولة وضعها في إطار تفاعلي يهدف إلى إبراز البعد الدلالي للزمن، بتتبع العلاقة الجدلية بين زمن القصة بأبعاده التاريخية

(1) المصدر السابق، ج2 ص130، 139.

(2) المصدر السابق، ج2 ص235.

(3) ينظر: الزمن الروائي، عبد السلام الككلي، ص198.

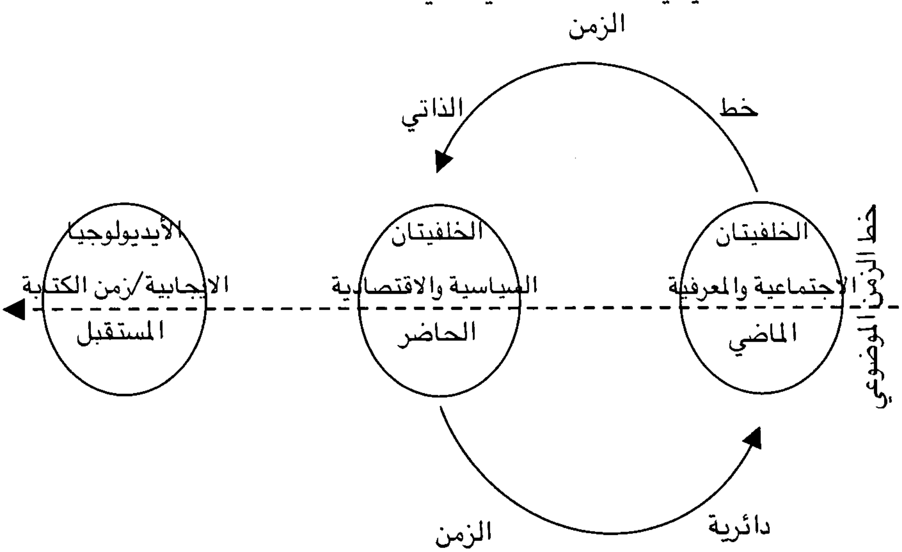
والواقعية وزمن الكتابة بالأبعاد ذاتها، هذا الربط أفرز بعض النتائج منها: ظهور معاصرة الكاتب لمعظم الأزمنة القصصية، ما ينفي ماضوية الكتابة الروائية عنده، كما تم الوقوف على توقف زمن القصة عند العام 1969م الذي كان حاجزاً زمنياً وأيديولوجياً بين زمني القصة والكتابة، الأمر الذي استدعى ضرورة تقصِّي ذلك من خلال منظور الشخصيات، فتمَّ التحول إلى تتبع تعالق زمن القصة بزمن الخطاب؛ لرصد ردود أفعال الشخصيات تجاه الزمن القصصي، بغية الوصول إلى بعض الاستنتاجات حول الزمنين، وتأكيد الأبعاد المضمونية للشخصيات، من أجل ذلك وقع تقسيم الزمن القصصي إلى ثلاثة أزمنة وهي أزمنة: النفط، والاحتلال، والاستقلال، ولرصد وجهة نظر الشخصيات تجاهها وضعت هذه الأزمنة على خط الزمن الموضوعي في بعده المطرد الذي يقسم الزمن إلى: ماض، وحاضر، ومستقبل، وهذا المعيار الموضوعي تفاعل نصياً ليوضِّح أن زمن القصة زمن مدان أيديولوجياً، وهذا الاستنتاج يأتي متناغماً مع ما طرحه أحمد الشيلابي عن التفاعل النصي للزمن في نصوص خليفة حسين مصطفى الروائية، وذلك في معرض تحليله لمجموعة من حكايات الجنون العادي - التي اعتبرها نصاً روائياً- حيث يقول: "تبدو رؤية الكاتب له سوداء قاتمة، وذلك موقف تكرر معه في ثلاثية جرح الوردة"[1]؛ وقد أفرز التفاعل النصي إدانته للزمن على النحو الآتي: أن الواقع في خلفيتيه: الاجتماعية، والمعرفية يتصف بالماضوية، والنمطية، والتخلف، والانغلاق عن التطور، ومن ثم فهما يقعان في دائرة الماضي على خط الزمن، أما الواقع في خلفيته الاقتصادية السياسية التي مثَّلت الحاضر فإن الزمن فيهما مكرَّس لتأكيد قيم الانتهازيتين الاقتصادية والسياسية، فهو زمن يُمارس فيه القهر وأنماط القمع، وهذا الانطباع ينطبق على الحاضر الاحتلالي باعتباره أنه قد ادَّعى التحضُّر، وحاول أن يبرر عدوانه بحجة نقل الحضارة إلى الأنا، ما سبق يجعل الحاضر تكراراً للماضي بتخلفه ونمطيته بدلاً من أن يكون انفتاحاً على التغير إلى الأفضل؛ وذلك يفضي إلى تأكيد التفاعل النصي للشخصيات، ومن ثم الرؤية؛ فما أكدته وجهة نظر الشخصيات هو الطابع الدائري

---

(1) القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، أحمد محمد الشيلابي، ص352.

للرؤية؛ فالشخصيات والأحداث وإن اختلفت الأزمنة التاريخية المؤطرة ضمنها ترجع إلى رؤية واحدة مفادها أن لا فرق بين الحاضر والماضي؛ بل وتشكك في المستقبل الذي لم تحدد معالمه بوضوح كافٍ[1].

الحكم بدائرية الحاضر وارتداده إلى الماضي جاء عبر منظور الشخصيات الإيجابية المنفتحة على مستقبل إيجابي بصورة ضبابية أو متخيَّلة، وعلى الرغم من ذلك فإن ملامحه تتماهى مع شعارات الأيديولوجيا السائدة زمن الكتابة، حيث تبرز من خلال الشخصيات شعارات الخلاص من الآخر، والعدالة الاقتصادية، وانتقاد النظام السياسي الحزبي، والدعوة إلى تحرير المرأة.. لكن ذلك المظهر الخارجي يجب ألاَّ يغيِّب عن الذهن دلالات أعمق تجعل الرؤية تحلِّق في المطلق بعيداً عن زمن الكتابة؛ فإدانة الانتهازية، أو استغلال الدين، أو القهر الاجتماعي..هي قضايا عامَّة ومشتركة؛ حيث تتميز بتكيُّفها مع الفضاءات والأزمنة، ومن ثم لا يمكن الجزم باندثارها في أيٍّ مجتمع مهما بلغ من رقيٍّ في سلَّم المثالية. و تدعيماً لهذه النتائج التي أفرزها تعالق الشخصيات مع زمن القصة يمكن النظر إلى حركة الزمن القصصي على خط الزمن الموضوعي في المخطط الشكلي الآتي:



(1) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص 184- 185.

المخطط السابق يوضح بجلاء أن الرؤية التي طرحها الكاتب من خلال شخصياته الروائية قد اتجهت في مسار دائري ثابت يدين زمن القصة، ويُعلي من شأن الحاضر زمن الكتابة؛ بإبراز نقاط الخلاف بينه وبين زمن القصة، تلك النقاط التي تم تجاوزها ومعالجتها من قبل الأيديولوجيا الآنية، وإن كان ذلك لا ينفي أن تكون شعارات زمن الكتابة ستاراً يوظَّف للحديث عن السلبية في معانيها المطلقة[1]؛ ما سبق انعكس على الشخصيات عندما ظهرت ملامح المستقبل الإيجابي عبر منظور الشخصيات الإيجابية التي بشَّرت به.

ومن بين دلالات المخطط السابق تأكيده للبناء المضموني للشخصيات عندما انقسمت إلى قسمين سلبي وإيجابي، أو معسكرين هما: الخير والشر، يظهر ذلك في بروز شخصيات لا تستطيع الانسجام مع زمن القصة ببعديه: الماضي، والحاضر، وانفتاحها المتخيل على الزمن الإيجابي، بينما غابت الشخصيات السلبية عن هذا الانفتاح، وكأنها بذلك تؤكد سلبيتها الأيديولوجية؛ فردُّ فعلها جاء مؤكِّداً إدانة الماضي والحاضر القصصيين؛ من خلال دورانها في فلكهما، وتأكيدها نمطية الزمن ودائريته.

(1) ينظر: معنى المأساة في الرواية العربية، غالي شكري، ص111.

الخاتمة

بعد هذه المعايشة المتأنية للشخصيات الروائية فإن من المحتم أن تخرج هذه الدراسة ببعض النتائج والتوصيات، التي لن تكون أحكام قيمة قسرية؛ بل هي حصيلة قراءة حاولت التسلح ببعض الأدوات المنهجية التي تكفل عدم الانحراف تجاه أحكام قيمة عامة، وهي بذلك تنفتح على القراءات الأخرى ولا تلغيها.

لقد تم التعرض للنتائج مفصلة ـ في حينها ـ من خلال ملخصات إيقاع التفاعل النصي الذاتي، ولكن ذلك لا يلغي الوصول إلى بعض النتائج الخاصة والتوصيات العامة التي تؤطر هذه القراءة وتحاول حوصلة استنتاجها المتواضعة؛ لإثراء تجربة الكاتب الروائية، والمساهمة في الحركة النقدية قبل أن تكون أحكاماً صارمة ونهائية.

انطلاقا من جدلية الشكل والمضمون فإن النتائج لن تفصل بينهما؛ وتلك غاية الدراسة الهادفة إلى تكريس جدلية الشكل والمضمون من خلال منظور الشخصية، أما عن هذه النتائج فيمكن رصدها في بعدين الأول: يركز على مقاربة النتائج الخاصة المستنبطة من خلال تعالق الشخصية مع جدلية المضمون والشكل، وقد تركزت في ثلاثة مستويات أفرزتها هذه الجدلية؛ المستوى الأول: معني برصد المطرد في أدب خليفة حسين مصطفى؛ على صعيد الرؤية والأداة. أما المستوى الثاني فمتمثل في المتحول حيث يتم التركيز على نقاط الخروج عن المطرد؛ الذي يمكن الزعم بأنه قد شكل ظاهرة إيجابية في تطور أداة الكاتب ورؤيته. أما المستوى الثالث فيركز على رصد الغائب في أدب خليفة حسين مصطفى الروائي وهولا يعني ـ بالضرورة ـ وجود قصور في الرؤية؛ إذ يمكن أن يكون الغياب ـ في حد ذاته - اطراداً له دلالاته؛ فالسكوت عن الشيء يعد دلالة في حد. أما البعد الآخر فيتجه إلى رصد التوصيات المتعلقة بمنهج الدراسة، وبالتجربة الروائية الليبية والدرس النقدي المواكب لها.

أولاً النتائج: يمكن القول أن من ضمن الثوابت المرصودة أن البني النصية قد حفلت بحضور مطرد وشبه ثابت للشخصيات المجسدة للخلفيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمعرفية، ممثلة في الشخصيات العاكسة والمعكوسة والمتطلعة والشخصيات ذات البعد المعرفي.

كما أثبتت الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى اندغام التصنيفات المضمونية الثلاثة مع بعضها بعضا؛ فالشخصية تتجاوز نطاقها التصنيفي الضيق لتلقي بإشعاعها على بقية التصنيفات، وذلك ما تجلى في شخصية المرأة العاكسة التي تجاوزت بعدها الاجتماعي لتثبت تفاعلها في إبراز الرؤية وتكثيفها سياسيا واقتصاديا ومعرفيا.

ويعد تنميط الشخصيات منحنى ثابتاً أيضاً، ويتجلى ذلك في البعد الأيديولوجي العام في مستوييه المادي والمعرفي؛ فلقد مالت البني النصية إلى تنميط الشخصيات وفقاً لثنائية الخير والشر؛ بل تعدته إلى الثبات في داخل تلك الثنائية؛ بحيث تبرز إيجابية الشخصية أو سلبيتها بصفة مستديمة لا تتجاوزها إلى الضفة الأخرى، وذلك ما تمظهر في: الشخصيات الانتهازية، والشخصيات الدينية، شخصيات المثقف والمناضل، وشخصيات الزوج والأب.

كما أثبتت تقنية رسم الشخصية في بعدي الاسم والوصف الخارجي اطراد ثنائية الخير والشر؛ حيث انعكست على أسماء الشخصيات وأوصافها الخارجية، وإن حاولت أن تكون حيادية فقد ظلت ثنائية الخير والشر تمتح منها بوضوح. بينما مال الفضاء المكاني إلى تأكيد انتهازية الشخصية أو نضاليتها، كما عكس عزلة الشخصيات وسلبيتها وبخاصة في مستويي الشخصيات المقهورة أو الشخصيات الدينية.

ومن المطرد أيضاً تعميق عنصر الزمن للنمطية؛ فقد دلت البنى النصية على إدانة زمن القصة؛ لتثبت أن الرؤية عند خليفة حسين مصطفى تميل إلى تأكيد نمطية الواقع وتخلفه؛ ممثلة في ثنائية الماضي والحاضر؛ فالماضوية مكرسة في الخلفيتين الاجتماعية والمعرفية الدينية؛ اللتين جسدتا النمطي والمتخلف، بينما

كان الحاضر – ممثلاً في السياسي والاقتصادي - مكرساً الردة إلى الخلف؛ وبالتالي فهو زيادة في تدعيم التخلف. أما المستقبل فقد كان منفتحاً على الإيجابي؛ لكنه إيجابي بعيد المنال فهو مجرد أحلام.. ويتدعم ذلك بعدم تلميح البنى النصية إلى اندثار الانتهازية؛ التي ظلت موجودة على الرغم من ملامح انتصار البعد الإيجابي على المدى البعيد؛ حيث ظهر وكأنه يدعو إلى ما ينبغي أن يكون، ويلمح إليه لكن من دون أن يحدده.

وأثبت التفاعل النصي محدودية الشخصيات الرئيسية المؤثرة في الرؤية وسير الأحداث؛ بحيث انحصرت في خلفياتها الثلاثة: الاجتماعية السياسية والاقتصادية والمعرفية بمعدل شخصية واحدة لكل خلفية في الأحوال المعتادة ولم تتجاوز الثلاث شخصيات في أكثر الأحوال؛ ويظهر ذلك في نماذج رجل الدين في رواية ليالي نجمة.

أما في مستوى المتحول فيتمثل في خلاصات عدة لعل أهمها: زيادة الاهتمام بالبعد الدلالي لشخصية المرأة بصفة عامة والعاكسة منها بصفة خاصة، وتحديداً في أبعادها الرمزية بالابتعاد بها عن المباشرة في الطرح الرمزي، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في روايتي جرح الوردة، والجريمة، وليالي نجمة، وذلك من خلال محاولة إظهار دلالاتها بصورة تتجاوز البعد الاجتماعي وتشع على مختلف الخلفيات الأخرى؛ من خلال الصراع وعبر الابتعاد عن التقديم الخطابي المباشر.

كما أثبت التفاعل النصي اهتماماً متزايداً بالفضاء المكاني وأنسنته؛ حيث أخذ طابع التطور في مواكبة الشخصيات من بنية إلى أخرى؛ ليبلغ مداه في رواية ليالي نجمة التي لعب الفضاء المكاني دوراً مهماً فيها؛ من جهة عكسه خلفيات الشخصيات وتفعيل تفاعلها مع بعضها بعضا دلالياً. وضمن مستوى المتحول أيضاً محاولة كسر نمطية الخير والشر ويظهر ذلك في رواية جرح الوردة، على صعيد تغييبها شخصية المناضل ببعدها المباشر في روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس؛ باستبداله بثنائية الانتهازي الناجح والفاشل.

ويعد وضوح الرؤية وتبلورها في صورتها المثالية إحدى النتائج الخاصة في بعدها المتحول- كما يريدها الكاتب وكما أظهرتها هذه القراءة من خلال التفاعل

النصي الذاتي- في رواية ليالي نجمة التي أظهرت شخصياتها محاولة جادة للارتفاع بالشخصيات عن التنميط وفقا لنموذج واحد يكون خيرا مطلقا أو شرا مطلقا؛ ويبدو ذلك في تشريحها الشخصيات في ثنائية رجل الدين والمثقف؛ حيث تم إبراز وضوح الرؤية في المناضل المثالي المسلح بالوعي واستبعاد نموذج المناضل المعتمد على النضال العاطفي، كما تم توضيح الرؤية في رجلي الدين الإيجابي والسلبي بعرضهما من خلال نماذجهما السلبية والإيجابية بصورة واضحة.

ومن ضمن المتحول تحسن صورة الشخصيات بصفة عامة بعد روايتي المطر وخيول الطين، وعين الشمس؛ اللتين أخذت الشخصيات فيهما طابعا انعزاليا جعلها تقترب من صورة الشخصية في القصة القصيرة أكثر من الرواية؛ فبعد هاتين الروايتين ظهر الاهتمام بتفعيل الحدث، والتأطير المكاني، والوصف الخارجي، والابتعاد عن تقديم سرد خبري لا يهتم بدور العناصر الشكلية في تكوين الشخصية، وتكثيف الرؤية.

أما مستوى الغياب فمن الممكن الزعم بأنها قد رصدت في نقاط لعل أولها: غياب عنصر الصراع المنطقي بين الشخصيات؛ ويتجلى ذلك في نماذج الانتهازي والمناضل، ورجل الدين والمثقف؛ فالأحداث الجامعة بينها لم ترتق إلى مستوى تفعيل الرؤية المطروحة من خلالها؛ فالصراع لم يصل إلى حد الصراع الأيديولوجي المنطقي؛ الذي يفترض به أن يكون مقنعا على مستوى الأحداث، وعلى صعيد الصراع الذي يجمع الشخصيات حول تلك الأحداث.

أما ثانيها فهو تحييد بعض الظواهر والقضايا من الطرح أو تجاهلها؛ من بين ذلك عدم إبراز بعض القضايا كالانتهازية الثقافية وقضايا الملكية الزراعية، والصناعية، والتفاوت الطبقي، وصراع الأجيال، والتفرقة بين الجنسين...

ويعتبر غياب عنصر التناقض في الشخصيات ثالث ملمح من ملامح الغياب؛ حيث تظل الشخصية أسيرة وضعها ضمن دائرة السلب أو الإيجاب؛ أو بمعنى أضح ضمن الأيديولوجيا الإيجابية أو المدانة، وذلك منذ دخولها خضم الأحداث إلى نهايتها، وإن حدث ما يوحي بخلاف ذلك في بعض النصوص

كالجريمة أو ليالي نجمة فإن انغلاق الأحداث على تغير موقف الشخصية إنما يأتي مجدرا وضعيتها داخل الخير أو الشر وليس انتقالا بينهما؛ فلم تعرض البنى من خلال تلك النماذج المتناقضة التي تدخل في صراع داخلي مع الذات والشخصيات وصراع خارجي مع القارئ؛ الذي تحاول إقناعه بانفصالها عن معسكر الخير وانضمامها إلى معسكر الشر، أو تقنعه بنقيض ذلك متجسدا في حتمية الانتقال إلى معسكر الخير، وكل ذلك مشروط بتفعيل العلاقة الجدلية بين الخير والشر؛ التي لا يشترط فيها إفراز عنصر بشري طوباوي، أو عنصر مكون من كتلة مصمتة من الشر؛ فجماع ذلك كله هو عنصر الإقناع داخل البنية النصية في جانبيها المضموني والشكلي بالإضافة إلى الابتعاد عن المباشرة في الطرح الأيديولوجي.

ويضاف إلى ما سبق بعد رابع يتمثل في غياب الشخصية المشعة بسرديتها ودلالتها؛ من خلال صوتها الخاص بها وحركيتها؛ وتناقضاتها؛ وأبعادها الدرامية البعيدة عن سلطة الراوي القامعة؛ فالشخصية وإن بدأت ملامح تطورها تظهر في رواية جرح الوردة، وبلغت شأوا متميزاً في رواية ليالي نجمة، فإنها في المقابل قد ظلت أسيرة للرؤية؛ فدورها يكاد يكون مقتصراً على التبشير بها، والدعاية لها، من غير أن تدخل في علاقة جدلية معها؛ فهي حاملة للقضايا أكثر من تكون معبرة عنها.

ثانيا: التوصيات :

1- لقد أثبتت الشخصية الروائية أنها منظور مثالي لرصد جدلية الشكل والمضمون داخل البنية في جدليتها؛ فهي مركز إشعاع للدراسات المضمونية أو الشكلية؛ وذلك بتقاطعها مع عناصر البنية المختلفة، وعدم انفصالها عن حركة السرد أو الوصف أو الزمان والمكان واللغة، وهي بؤرة الصراع بين الرؤى الأيديولوجية المتعددة؛ المفضية إلى الرؤية التي تبناها الكاتب في بنية النص.

2- نجاح المقترح المنهجي ممثلا في البنيوية الدلالية؛ فعناصر البنية الداخلية أثبتت جدارتها في فض مغاليق النص، بدلا من الإسقاط المباشر للمعارف والرؤى الخارجية عليه؛ فوحدات البنية النصية الثلاث أدت الغاية منها في تقصي الشخصية في أبعادها المتعددة.

3- أثبتت تقنية التفاعل النصي الذاتي فعاليتها؛ حيث نجحت في تثبيت نفسها بوصفها حلا لكثير من معضلات المنهج؛ بسماحها لنصوص الكاتب الواحد بالتفاعل مع بعضها بعضاً؛ ومن ثم الدخول في قراءة مفتحة لا تحاول لوي عنق النص لسير في طريق الفرضية المنهجية، بل تتجه إلى رصد الثابت، والمتحول، والغائب في هذا البنى، بصورة تكون البنية مركز إشعاع، وليست مجرد بنية تؤكد أو تنفي ما يسقط عليها.

4- أكدت هذه الدراسة أن النص بنية دالة؛ لكنه- قبل ذلك- بنية شكلية جمالية تخضع إلى نظام وتشكيل منفصل عن الوجود الموضوعي، ومنفتح عليه في الوقت ذاته؛ فعلاقتها به هي إعادة إنتاج هذا الواقع؛ ومن ثم فهي تشع بدلالاتها تجاهه وتجاه أي سياق تاريخي آخر؛ فالبنية تبقى تشكيلا جمالياً دالاً لكنه متحرر من الدلالة على الآني فقط فهو منفتح على قراءات أخرى وفي سياقات متعددة.

5- من بين نتائج هذه الدراسة مقاربتها حقيقة أن التجربة الروائية عند خليفة حسين مصطفى قد أخذت طابعاً خاصاً بها؛ فلئن نهل الكوني من أدب الصحراء ليؤطر رؤيته للإنساني المطلق، ولئن أخذ الفقيه في ثلاثيته من التراث العربي؛ ليثري قضية الصدام مع الآخر، فإن خليفة حسين مصطفى قد جسد بشخصياته المستوحاة من الواقع اليومي إمكانية تحويل البسيط إلى مركب؛ باتباع أسلوب السهل الممتنع؛ عندما تنتقل دلالات الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، والمعرفي، من بعدها اليومي العادي الآني إلى التحليق في فضاءات الإنساني المطلق، في أبعاده الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمعرفية.

6- لقد أثبتت هذه الدراسة بانفتاحها على الدرس النقدي الحديث بأنه فضاء واسع يستحق العناية به؛ وإفراده مساحة أكبر في الدرس الأكاديمي؛ للارتفاع به من دائرة التهميش؛ فمن حق أجناس أدبية كالرواية، والقصة، والمسرح، أن تجد لها مكاناً لائقاً بين الأجناس الأخرى.

7- أن من حق الأدب الليبي الحديث أن ينال عناية الدرس النقدي، وأن يرى بالغ الاهتمام من قبل الدرس الأكاديمي، وذلك لا يلغي أهمية الموروث في الدرس والتمحيص؛ فهو- بدوره - يستحق إعادة النظر فيه من منظور حداثي؛ ينطلق من حقيقة أن الموروث والحداثي وجهان لعملة واحدة؛ فمن لم يكن تراثياً فلن يكون حداثياً.

والله ولي التوفيق

المصادر والمراجع

❖ أولا: المصادر

• روايات خليفة حسين مصطفى

1- جرح الوردة:

أ - جرح الوردة، خليفة حسين مصطفى، مطابع الثورة العربية، طرابلس، ط2، 1989م.

ب- عرس الخريف، خليفة حسين مصطفى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1986م.

جـ- آخر الطريق، خليفة حسين مصطفى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1986م.

2- الجريمة، خليفة حسين مصطفى، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط 1، 1993م.

3- عين الشمس، خليفة حسين مصطفى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م.

4- ليالي نجمة ج1، ج2، خليفة حسين مصطفى، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1999م.

5- المطر وخيول الطين، خليفة حسين مصطفى، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1981م.

ثانياً: المراجع

أ- الكتب العربية:

1. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، 1989م.
2. اتجاهات الرواية المصرية- من الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967م، شفيع السيد، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1988م.
3. أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط1، 1991م.
4. أسئلة الرواية، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د.ط، د.ت.
5. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت- القاهرة، د.ط، د.ت.
6. استلهام الينبوع، عبد الرحمن بسيسو، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين- مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، د.ط، 1983م.
7. الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري، واسيني الأعرج مؤسسة دار الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986م.
8. الاغتراب عند إيريك فروم، حسن محمد حسن حماد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1. 1996م.
9. انتقام الغزلان المسحورة- في النقد والتذوق الأدبي، كامل عراب، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1987م.
10. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2، 2001م.
11. البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، محمد عزّام، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م.
12. البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1959م.
13. البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986م.

14. البعد النقدي – قراءات في الأدب والفكر، رمضان سليم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1987م.
15. بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1984م.
16. بنية الشكل الروائي- الفضاء. الزمن. الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990م.
17. بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط3، 2000م.
18. بين الثقافة والسياسة، عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1998م.
19. بين الفلسفة والنقد، شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، د.ط، د.ت.
20. التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، 1992م.
21. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط3، 1997م.
22. تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م.
23. التخلف الاجتماعي- سيكولوجية الإنسان المقهور، مصطفى حجازي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط6، 1992م.
24. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999م.
25. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1997م.
26. التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.
27. توظيف الشخصية الغجرية في الرواية العربية في مصر(1967- 1991)، مراد عبدالرحمن مبروك، عالم الكتب القاهرة، د. ط، 1992م.

28. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1993م.
29. الثالوث المحرم- دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، بوعلي ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط7، 1999م.
30. الثقافة والشخصية، سامية حسن الساعاتي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983م.
31. الثقافة والمثقف في الوطن العربي، الطاهر لبيب، وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1992م.
32. ثقافة الوهم- مقاربات حول المرأة، والجسد، واللغة، عبدالله محمد الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1998م.
33. حتى لا يضيع التاريخ- ذكريات من الماضي القريب، أحمد زارم، دار الحرية، طرابلس، د. ط، 1972م.
34. حدود النص الأدبي، صدوق نور الدين، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984م.
35. حوارات.. وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، حنا مينا، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992م.
36. خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، بشير الهاشمي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م.
37. دراسات في الرواية العربية، الرشيد بوشعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1995م.
38. دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م.
39. دوائر الزوايا المتداخلة، أمين مازن، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1983م.
40. رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، نجيب سرور، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1989م.
41. الروائي وبطله- مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

42. الرواية الجديدة في مصر- دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.
43. الرواية العربية الإشكال والتشكل، منصور قيسومة، دار سحر للنشر، ط1، 1997م.
44. الرواية في الوطن العربي، علي الراعي، دار المستقبل العربي، بيروت، الصقر العربي للإبداع، ط1، 1991م.
45. الرواية المغربية- أسئلة الحداثة، حسن الصميلي وآخرون، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
46. الرواية المغربية والتغير الاجتماعي- دراسة سوسيوثقافية، محمد الدغمومي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1991م.
47. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، لحمداني حميد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م.
48. الرواية النسوية في بلاد الشام- السمات النفسية والفنية (1950- 1985)، إيمان القاضي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م.
49. الرواية والأيديولوجيا في سورية(1958- 1990م)، فادية المليح حلواني، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1998م.
50. الرواية واليوتوبيا، محمد كامل الخطيب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- بيروت، د. ط، 1995م.
51. الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبدالله، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1989م.
52. الزمان أبعاده وبنيته، عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995م.
53. زمن الرحلة والاكتشاف، رمضان سليم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1984م.
54. الزمن الروائي- جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات، عبد السلام الككلي، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ط، 1992م.

55. الـزمن في الـرواية الليبـية- ثلاثـية أحمـد إبراهـيم الفقـيه نموذجـاً، فاطمـة سـالم الحاجي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 2000.
56. زمـن القصـة، خلـيفة حسين مصطفى، المنشأة العامـة للنشـر والـتوزيع والإعـلان، طرابلس، 1984م.
57. السجن السياسي في الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس- لبنان، ط2، 1994م.
58. سحر الرواية، فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2000م.
59. سـيكولوجية الشخصـية، عـادل أحمـد عـزالدين الأشـول، مكتـبة الأنجلوا لمصـرية، القاهرة، د. ط، 1988م.
60. شـرق وغـرب.. رجولـة وأنوثـة- دراسـة في أزمـة الجـنس والحضـارة في الـرواية العربـية، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1982م.
61. صـراع الأجـيال في الـرواية الإمـاراتـية، الرشـيد بوشـعير، الأهـالي للطـباعة والنشـر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997م.
62. صراع المقهور مع السلطة، رجاء نعمة، بيروت، د. ط، 1986م.
63. صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.
64. الضوء والظل- مقـالات في القصة والرواية، خليفة حسين مصطفى، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1986م.
65. عـالم حـنا مـيـنا الـروائي، محمـد كـامل الخطيـب- عـبد الـرزاق عـيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1979م.
66. عـالم عبد الرحمن منيف الروائي، صبحي الطعَّان، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 1، 1995م.
67. عـبد الله العـروي وحداثـة الـرواية- قـراءة في نصـوص العـروي الروائـية، صـدوق نورالدين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضـاء، ط1، 1994م.
68. غائـب طعمـة فـرمان- حـركة المجـتمع وتحـولات الـنص، خـالد المصـري، دار المدى، دمشق، ط1، 1997م.
69. الغـرب في الـرواية العربـية- قـنديل أم هاشم نموذجاً، صدوق نور الدين، دار الثـقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضـاء، ط1، 1995م.

70. فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994م.
71. الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف، سوسة، ط1، 1987م.
72. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.
73. فن الرواية عند يوسف السباعي، نبيل راغب، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت.
74. فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، د. ط، د. ت.
75. الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة، محمد عزام، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993م.
76. في الإيقاع الروائي- نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، أحمد الزعبي، دار الأمل، عمان، ط1، 1986م.
77. في السرد- دراسات تطبيقية، عبدالوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامِّي، صفاقس، ط1، 1998م.
78. في سوسيولوجيا النص الروائي، عبد الرزاق عيد، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988م.
79. في نقد القصة والرواية بتونس، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د.ط، 1989م.
80. في الواقعية الروائية، الشيء بين الجوهر والعرض، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.
81. في الواقعية الروائية، الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.
82. قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م.
83. قراءة الرواية، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997م.
84. القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبد الحميد جودة السحار، مكتبة مصر- دار مصر للطباعة، د. ط، د. ت.

85. القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية:(1961- 1995م)- دراسة في المضمون والرؤية الأيديولوجية، أحمد محمد الشيلابي، دار ومكتبة الشعب، مصراتة، ط1، 2003م.
86. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.
87. الكتابة تحوُّل في التحول، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.
88. الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1998م.
89. الكتابة القصصية عند البشير خريف الإشكال والدالات، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د. ط، 1988م.
90. المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990م.
91. المثقف العربي والسلطة- بحث في روايات التجربة الناصرية، سماح إدريس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.
92. المثقف وقضايا الدين والمجتمع، فيصل العوامي، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، ط1، د. ت.
93. المجتمع والثقافة والشخصية، محمد أحمد بيومي، دار المعرفة الإسكندرية، د.ط، د.ت.
94. مدخل إلى السيميائيات السردية، سعيد بن كراد، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1994م.
95. المدخل إلى علم الاجتماع، سناء الخولي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1992م.
96. المرأة في أدب توفيق الحكيم، الرشيد بوشعير، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م.
97. المرأة في التاريخ والمجتمع، بشرى قبيسي، دار أمواج للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995م.
98. معنى المأساة في الرواية العربية: 1- رحلة العذاب، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج1، ط2، 1980م.

99. المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1999م.
100. مفهوم الزمن ودلالاته، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د.ط، 1988م.
101. المقدس والحرية، رفيق حبيب، دار الشروق، القاهرة – بيروت، ط1، 1998م.
102. المكان في القصة القصيرة في الإمارات، بدر عبد الملك، المجمع الثقافي، أبوظبي، د.ط، 1997م.
103. المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار القلم العربي بحلب، ط1، 1998م.
104. من الحصاد الأول، خليفة محمد التليسي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1989م.
105. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1986م.
106. موازين نقدية في النص النثري، يوسف صميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 1995م.
107. نجيب محفوظ من الجمَّالية إلى نوبل، غالي شكري، دار الفارابي، بيروت، د.ط، 1991م.
108. نحو ثورة في الفكر الديني، محمد النويهي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983م.
109. نظريات معاصرة، جابر عصفور، دار المدى، للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1998م.
110. نظرية الرواية- دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، القاهرة، د. ط، 1998م.
111. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، د.ط، 1987م.
112. النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد العربي، ج1: المنهج البنيوي- البنية- الشخصية، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994م.
113. النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد العربي، ج2: الزمن- الفضاء- السرد، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ط، 1991م.

114. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م.
115. النموذج الثوري في الأدب والفن، عبد الله القويري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1986م.
116. نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1990م.
117. هواجس في التجربة الروائية، حنا مينا، دار الآداب، بيروت، ط1. 1982م.
118. الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، إبراهيم حسن الفيومي، دار الفكر للنشر والتوزيع، د. ط، 1988م.

ب- الكتب المترجمة :

1. الأدب الرمزي، هنري بير، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1981م.
2. أركان الرواية، إ. م. فورستر، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، طرابلس- لبنان، ط1، 1994م.
3. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 1982م.
4. بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر- الدار المصرية للتأليف والترجمة- دار الجيل للطباعة، د. ط، د. ت.
5. البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984م.
6. تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت- باريس، ط2، 1982م.
7. تاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، جون رايت، ترجمة: عبد الحفيظ الميَّار وأحمد اليازوري، مكتبة الفرجاني، طرابلس، ط1. 1972م.

8. تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د. ط، 1991م.
9. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000م.
10. دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985م.
11. الرواية الإنجليزية، والتر آلن، ترجمة: صفوت عزيز جرجس، مراجعة: موسى سعدالدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت.
12. الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
13. الرواية والواقع، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
14. الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
15. الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
16. شعرية ديستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
17. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمَّان، ط2، 2000م.
18. ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، د.ت.
19. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
20. القصة. الرواية. المؤلف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودوروف، وآخرون، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م.

21. لقطات، آلان روب جرييه، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1985م.
22. ليبيا بين الماضي والحاضر، هنري حبيب، ترجمة: شاكر حبيب، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1981م.
23. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993م.
24. مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001م.
25. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أحمد أبو بكر باقادر- أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1989م.
26. الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، ط1، 1982م.
27. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
28. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة مصر، د.ط، 1998م.
29. نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م.
30. نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م.
31. نظرية الرواية- مقالات جديدة، جون هالبرين، ترجمة: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1981م.
32. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، هنري جيمس، وآخرون، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط، 1994م.
33. نظرية اللغة الأدبية، ماريا بوثوليو إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.

34. النقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع النص الأدبي، بيير زيما، ترجمة: عائدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد - وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995م.

35. النقد الأدبي الحديث- بين الأسطورة والعلم، كارل بوبر، وآخرون، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، د.ط، 1988م.

جـ- المعاجم :

1. دليل المؤلفين العرب الليبيين، أمانة الإعلام، ليبيا، دار الكتب، طرابلس، 1977م.
2. الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1986م.
3. القاموس الفقهي لغة واصطلاحاً، سعدي أبوجيب، دار الفكر، دمشق، ط2، 1988م.
4. قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م.
5. معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، عبدالله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، ط1، 2001م.
6. معجم علم النفس والتحليل النفسي، فرج عبد القادر طه، وآخرون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، د.ت.

د- رسائل جامعية مرقونة:

1. الرمز في الشعر الفلسطيني، محمد كلّاب، كلية التربية جامعة الفاتح، طرابلس، 2002م، رسالة دكتوراه.
2. الرواية الليبية- مقاربة اجتماعية، علي محمد برهانة، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1996م، رسالة دكتوراه.

هـ - الدوريات :

1. فصول: مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب:

ا- المجلد الرابع، العدد: 1، 1983م.

ب- المجلد الحادي عشر، العدد: 4، شتاء 1993م.
جـ- المجلد الثاني عشر، العدد: 1، ربيع 1993م.
د- المجلد الخامس عشر، العدد: 4، شتاء 1997م.
هـ- العدد: 59، ربيع 2002م.

2. الفصول الأربعة: مجلة فكرية تصدر مرة كل ثلاثة أشهر عن رابطة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى:

ا- العدد 26، 1984م.
ب- العدد 89، 1999م.
ج- العدد 96، 2001م.

3. الفكر العربي: مجلة الفكر العربي- معهد الإنماء العربي، بيروت:

أ- العددان السابع والثلاثون والثامن والثلاثون، يناير- مايو 1985م، السنة السادسة.
ب- العدد الثامن والسبعون، خريف 1994م، السنة الخامسة عشرة (4).
جـ- العدد الثاني والثمانون، خريف 1995م.

4. فضاءات، مجلة تصدر كل شهرين عن المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، العدد الثاني، مايو، 2002م.
5. المشهد، صحيفة ثقافية شاملة تصدر أسبوعياً عن رابطة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، العدد 26، 2003.8.13م.
6. الوحدة، مجلة فكرية ثقافية شهرية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر، 1988م.

المحتويات

المطلب الأول: شخصية رجل الدين (الأصل، والصورة)

المطلب الثاني: شخصية المثقف

الفصل الرابع

البناء الشكلي للشخصية

المبحث الأول: البناء الشكلي الخاص (رسم الشخصية)

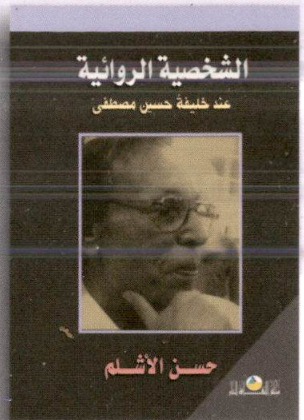
المطلب الأول: تسمية الشخصيات

المطلب الثاني: وصف الشخصية خارجياً

المبحث الثاني: البناء الشكلي العام (تأطير الشخصية)

المطلب الأول: تأطير الشخصية مكانياً

المطلب الثاني: تأطير الشخصية زمنياً



▪ يقدم مجلس الثقافة العام للقارىء الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًّا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام